Die heilige Katharina von Siena und ihre Darstellung in der Sieneſiſchen Kunſt.

Inaugural-Diſſertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philoſophiſchen Fakultät

der

Ruprecht-Karls-Univerſität zu Heidelberg

vorgelegt von

Julius Rodenberg

cand. theol.

aus Bremerhaven.

Bremen.

Druck von J. D. Pröhl.

1910.

Quellennachweis.

A.

F. X. Funk, Die apostolischen Väter. Tübingen 1901.

Ausgewählte Märtyrerakten, herausgegeben von Gebhardt, Berlin 1902.

Vita s. Catharinae Senensis auctore Raymundo de Capua. A. S. S. tom. III, Aprilis p. 859—959.

Petri de Canigariis epistula de morte s. Catharinae. A. S. S. tom. III, p. 959—961.

Stephani de Senis epistula de gest. et virt. s. Catharinae. A. S. S. tom. III, p. 961—967.

Bulle Pius II. vom 19. Juni 1461. A. S. S. tom. III.

Niccolò Tommaseo, Le lettere di S. Caterina da Siena con proemio. 4 Bände. Firenze 1860.

G. Gigli, L'Opere di S. Caterina (Dialog und Gebete). 4 Bände. Siena 1726.

A. Kolb, Die Briefe der heiligen Catharina von Siena, ausgew., eingel. und übersetzt. Leipzig 1906.

Ausgewählte Sermone des heiligen Bernhard über das hohe Lied, lateinisch herausgegeben von O. Baltzer. Freiburg und Leipzig 1893.

Die Lieder des heiligen Franziskus v. Assisi, italienisch und deutsch herausgegeben von Schlosser, Frankfurt a. M. 1842.

Vita Nuova di Dante, herausgegeben von F. Beck, Straßburg.

K. Hase, Katherina von Siena. Ein Heiligenbild. Leipzig 1864.

K. Hase, Franz von Assisi. Ein Heiligenbild. Leipzig 1856.

A. Th. Drane, The history of St. Cath. of Siena and her companions. London 1880.

Chavin de Malan, Histoire de s. Cath. de Sienne. 2 vols. Paris 1846.

H. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. Berlin 1885.

Fioretti di s. Francesco secondo l'edizione di A. Cesari Firenze 1902.

Th. Esser, Zum 5. Centenarium der heiligen Katharina von Siena in „Der Katholik", 1880, Nr. 43.

P. R. E., Die Geschichte über St. Katharina v. S. und von Ägypten, S. Franziskus, Legende, Legenda aurea. 3. Auflage. Leipzig 1896.

A. Harnack, Lehrbuch der Dogmengeschichte, 2. Band.

K. Hase, Kirchengeschichte 2. Band. Leipzig 1890.

K. Müller, Kirchengeschichte, 1. Band. Tübingen 1905.

A. Harnack, „Legenden als Geschichtsquellen" (in „Reden und Aufsätze", Band 1, Gießen 1906; ebenda „Das Mönchtum, seine Ideale und seine Geschichte."

Herder, „Über die Legende", Werke herausgegeben von B. Suphan. Band 16.

K. Voßler, Italienische Literaturgeschichte. (Göschen).

A. Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur. 2 Bände. Berlin 1885/86.

A. Merx, Idee und Grundlinien einer allgemeinen Geschichte der Mystik. Heidelberg 1893.

A. Merx, Die Profetie des Joel (der Abschnitt über die Geschichte der Auslegung im Mittelalter, S. 190—206).

J. Hofmiller, Versuche. (4. Aufsatz über Katharina von Siena). München 1909.

B.

G. Milanesi, Documenti per la storia dell'arte Senese. vol. I—III. Siena 1854/56.

G. Milanesi, Nuovi documenti per la storia dell'arte Toscana dal XII al XV secolo. Firenze 1901.

S. Borghesi e L. Banchi, Nuovi documenti per la storia dell'arte Senese. Siena 1898.

Della Valle, Lettere Senesi sopra le Belle Arti. Venezia-Roma 1782/86.

G. Vasari, Le Vite de' più eccellenti Pittori, scultori e architetti. vol. I—X. comment. da G. Milanesi. Firenze 1846/54.

L. Lanzi, Storia pittorica dell' Italia. vol. I—III. Venezia 1837.

Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Originalausgabe von M. Jordan. Leipzig 1869/76.

P. Rossi, L'arte Senese nel Rinascimento. (4 Teile). Siena 1904.

Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena, compilato da Brogi. Siena 1897.

Der Cicerone von J. Burckhardt — W. Bode. 8. Auflage. Leipzig-Berlin 1900/01.

Catalogo della Galleria in Siena. Siena 1903.

G. K. Nageler, Neues allgemeines Künstlerlexikon. 2. Auflage. Linz a. D. 1904.

Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Band 2. Freiburg i. B. 1900.

L. Richter, Siena. Leipzig-Berlin 1901.

P. Schubring, Die Plastik Sienas im Quattrocento. Berlin 1907.

E. Jakobsen, Das Quattrocento in Siena. Straßburg 1908.

C. Chledowski, Siena. 2 Bände. Berlin 1905.

W. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei. 2 Bände. Stuttgart 1878.

B. Berenson, The Central Italian Painters of the Renaissance. London 1897.

A. Marelli, S. Maria in Portico a Fontegiuste. Siena 1908.

A. Michel, Histoire de l'Art. Band 2. Paris 1906. Band 3, S. 697—700. Paris 1908.

K. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Düsseldorf 1876. Band 7 und 8.

A. Venturi, Storia dell' Arte. Band 6.

H. Wölfflin, Die klassische Kunst. 3. Auflage. München 1904.

E. Steinmann, D. Ghirlandajo (in Knackfuß' Künstlermonographien). Bielefeld-Leipzig 1897.

Einteilung.

Seite

A. Die heilige Katharina von Siena als Mensch und als Heilige.
   1. Einleitung.
      a. Biographisches ..... 1— 2
      b. Allgemeiner Charakter der Frömmigkeit und die persönlichen und schriftstellerischen Eigenschaften der Heiligen ..... 3— 9
   2. Die Legende Raymunds von Capua.
      a. Allgemeines über Legenden ..... } 9—14
      b. Tendenz der Raymundschen Legende ..... }
   3. Zum Begriff „Caritas" ..... 14—20
   4. Die Heiligenattribute ..... 20—21

B. Die heilige Katharina von Siena in künstlerischer Auffassung.
   1. Die Darstellung im Quattrocento.
      a. Einleitendes ..... 22—24
      b. Das Porträt ..... 24—29
      c. Die Darstellung der Einzelgestalt ..... 30—56
      d. Künstlerische Behandlung der Legende ..... 56—68
   2. Sodoma und Beccafumi ..... 68—81
   3. Die Katharinadichtung in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts ..... 82—87
   4. Rückblick ..... 88—91

Anhang: Außersienesische Darstellungen der Heiligen in Italien ..... 92—97

Einleitung.

A. Biographisches.

„D'ogni cosa n'è cagione l' Amore" (Lett. I, 16).

Katharina wurde am Osterfeste des Jahres 1347 als dreiundzwanzigstes Kind des Färbers Jakob Benincasa und der Mutter Lapa in der contrada dell' Oca zu Siena geboren. Den Vater schildert uns die Legende als einen liebenswürdigen, stillen und besonnenen Mann, dem nie ein böses oder hartes Wort über die Lippen gekommen sei und der bei Streitigkeiten der Hausbewohner oder der Nachbarn stets in versöhnlichem Sinne auf die Streitenden einzuwirken suchte. Eine unbegrenzte Liebe erfüllte ihn zu seinen Kindern, und besonders Katharina, deren große Fähigkeiten er auch als erster erkannte und würdigte, hatte er in sein Herz geschlossen. Die Mutter Lapa, eine tüchtige und energische Frau, die vor allem für das leibliche Wohl ihrer Kinder besorgt war, stand den früh erwachten religiösen Eingebungen Katharinas zunächst skeptisch gegenüber. Ihr mütterlicher Sinn trachtete vielmehr danach, die Tochter frühzeitig unter die Haube zu bringen. Als sie dann aber die großen Fähigkeiten erkannt hat, läßt sie der Tochter den Willen und wird zur aufrichtigsten Bewunderin Katharinas.

In fröhlichem Spiel verbringt das aufgeweckte, lebhafte Kind seine ersten Jahre. Durch ihre Herzigkeit und Freundlichkeit wird die kleine Katharina ein Liebling der Nachbarn und Freunde des Hauses, die ihr deshalb den Namen „Euphrosyne" geben. Die klugen Antworten und Fragen des frühreifen Kindes zwingen sie zur Bewunderung. Mit 7 Jahren hat sie ihre erste Vision und von da an beginnt sie nun ihr Leben dem religiösen Ideal zu

weihen. Die Nähe des Dominikanerklosters, dessen Brüder im Hause verkehrten, und die Frömmigkeit des Elternhauses, vor allem der Mutter, haben wohl entscheidend dazu mitgewirkt. Im engeren Wirkungskreis wachsen nun ihre religiösen Gedanken und Ideale, bis sie so stark sind, daß sie sie öffentlich vor aller Welt bekennen und verteidigen kann. Und das löst nun neue Kräfte in ihr aus: neben der Profetin ersteht die feine Diplomatin, die in Avignon, Florenz und Rom klug und furchtlos die Sache des Papstes führt. Daneben schwebt ihr die Idee eines Kreuzzuges vor, für die sie den Papst und den hohen Klerus zu begeistern sucht. Aber die Strapazen der asketischen Lebensweise und die Bekümmernis über das politische Mißgeschick ihres Vaterlandes zehren an ihrem Körper. Schon mit 33 Jahren erleidet sie, am 29. Juni 1380, in Rom den Tod.

B. Allgemeine Betrachtungen.

Als Katharina von Siena am 25. März 1347 zur Welt kam, hatten die Ideen des heiligen Franziskus schon beinahe anderthalb Jahrhunderte die Welt befruchtet und waren in alle Volkskreise gedrungen, weil sie, von einem höheren Enthusiasmus getragen als die mehr nüchtern gerichtete Frömmigkeit der Dominikaner, im Volksgemüt tiefen Anklang finden mußten. In den Fioretti haben sie dann ihren populären Ausdruck gefunden. So legte die Zeit Katharina franziskanische Frömmigkeit als Geschenk in die Wiege. In den Ideen des heiligen Franz ist sie aufgewachsen und aus ihnen hat die Frömmigkeit der Heiligen ihre ersten Wurzeln gezogen. In der franziskanischen Frömmigkeit aber ist alles Sinnen und Denken des Menschen konzentriert auf die Jesusliebe, die, durch die Kreuzzüge noch gesteigert, von Bernhard von Clairveaux in den Mittelpunkt des religiösen Lebens gestellt war und in Franz ihre größte praktische Bedeutung erlangt hatte. Das Armutsideal, dann die Nächstenliebe als die praktische Konsequenz der Jesusliebe, erscheinen auch in Katharinas Wirken im Vordergrund[1]). Auch jene Erotik, die sich sowohl beim heiligen Bernhard, wie bei Franziskus findet, treffen wir bei Katharina an, ja sie findet hier ihren stärksten Ausdruck. Dazu treten spezifische Züge ihres eigenen Ordens, dem 1233 die Inquisition vom Papst

1) Lettere III, 213: „Amolo (scil. il prossimo) come creatura dal sommo et eterno padre".

übertragen war. An den Papst schreibt sie, daß sich alle Christen vereinen sollen zur Vernichtung der Ketzer und Ungläubigen, und den Kondottiere John Hawkwood fordert sie auf, „che siate una compagnia di Christo, ad andar contra a'cani infedeli“ [1]). Dazu kommt das starke Hervorheben der Keuschheit, die, wie es scheint, im Dominikanerorden mit noch größerem Nachdruck betont wurde als bei den Franziskanern [2]). Aber es ist nicht nur ihr asketisches Ideal, ein natürlicher Widerwille erfüllt sie gegen alles Unkeusche. Als sie und ihr Beichtvater einmal mit der Konkubine eines Bischofs zusammen sind und Raymund später seine Bewunderung über die trefflichen Eigenschaften der Frau äußert, antwortet Katharina aus der ihr eigenen großen Menschenkenntnis heraus: „si vos sensissetis foetorem, quem ego sentiebam, dum loqueretur mihi, vos evomuissettis“ [3]). Aber sie ist weit entfernt, einen Menschen deshalb zu verdammen: eine meretrice in Perugia redet sie in einem Ermahnungsbriefe mit „carissima figliuola in Cristo“ an.

In ihrem Lebensgange liegt etwas für jene Zeit Abnormes. Wie bei allen geistig bedeutenden Persönlichkeiten regt sich schon früh unbewußt in ihr das Gefühl nach außerordentlichen Leistungen. Für ein Mädchen ihres Standes gab es nur zwei Möglichkeiten, sich im Leben zu betätigen, die erste war, daß es heiratete, und dann ganz auf die Häuslichkeit beschränkt wurde, die andere, daß es den Schleier nahm. Als Nonne war man allerdings auch eine Sklavin, eine Sklavin der Kirche, aber innerhalb der von der Kirche gezogenen Grenzen erschloß sich doch ein Feld reicher öffentlicher Betätigung. Und ihr selbst noch unbewußt leitet die innere Stimme ihrer Klugheit sie auf dieses Gebiet. Mit Leidenschaft verfolgt sie den Gedanken, den Schleier zu nehmen. Und das ist wiederum das Kennzeichen einer bedeutenden Persönlichkeit, daß sie trotz aller Widerstände, trotz aller äußeren Schwierigkeiten der inneren Stimme folgt, sich nicht von ihrem Vorhaben

[1]) Lettere II, 140.

[2]) So ist auch S. Dominicus in der Kunst mit einer Lilie dargestellt.

[3]) Acta II, 3. Cap.

abbringen läßt und schließlich siegt. Katharina fühlt ja, daß sie ihr Licht leuchten lassen muß und es nicht unter den Scheffel stellen kann, wie ihre Altersgenossinnen, und gerade in der Art, wie sie Ernst macht mit ihrem Nonnentum und alle Konsequenzen des Standes bis ins Kleinste hinein zieht, erkennen wir ihren Drang, innerhalb der ihr von ihrer Zeit und ihrem Stande gezogenen Schranken zu wirken. Katharina verkörpert jenes neue Ideal des Mönchtums, das die Bettelmönche gebracht hatten, indem neben die verschärfte Forderung der Askese und Weltflucht ein freudiges Eingehen auf die Menschen und Dinge der Welt tritt. — Es liegt etwas für jene Zeit Unerhörtes darin, wie sie als Frau nach Avignon geht und den Papst nach Rom zurückführt, wie sie in einer aufrührerischen Stadt als Friedensvermittlerin erscheint. Den willensschwachen Gregor XI. beherrscht sie vollständig und der Pöbel von Florenz, der sie töten will, wird durch ihr sicheres, energisches und hoheitsvolles Auftreten eingeschüchtert. Zwar erheben sich Stimmen der Verleumdung, die das Große nicht verstehen und es für Teufelswerk ansehen, aber sie werden zum Schweigen gebracht durch die ernste und lautere Gesinnung der Jungfrau, und die Feindschaft verwandelt sich in Bewunderung. Derselbe kühne Ton herrscht in den Briefen an den Papst, wenn sie ihm z. B. rät, abzudanken, falls er nicht Kraft habe, die Kirche zu leiten [1]). Ebenso fordert sie eine Sittenreform der Kirche und des Klerus. Ja, ihr Ziel geht noch weiter: als das Höchste erscheint ihr die Idee des Kreuzzugs, die sich wie ein roter Faden durch ihre Briefe zieht. In alle dem liegt etwas Profetisches: eine innere Stimme treibt sie, zu reden, der Welt ihre religiösen Ziele zu verkündigen, „son costretta dalla dolce prima Verità di dirlo“ [2]). Darin kommt ein Grundzug, der sich bei allen großen religiösen Persönlichkeiten findet, zum Ausdruck [3]). Das gibt ihr auch jenes ungeheure Selbstbewußtsein, das merkwürdig kontrastiert zu der ihrem Wesen sonst eigenen Demut und

[1]) Lettere III, 255.
[2]) Lettere III, 252.
[3]) Vgl. im A. T. Amos cap. 3; Jes. 40, 6 a.

Bescheidenheit. Den größten Haß hegt sie gegen den in Wohlleben und Unsittlichkeit entarteten höheren Klerus. Wo es diesen zu bekämpfen gilt, findet ihre Sprache die kühnsten und schärfsten Ausdrücke. Bei aller Zartheit der Gesinnung und Feinfühlichkeit, die niemandem wehe tun möchte[1]), ist ihr da oft eine feine Ironie eigen, die besonders zutage tritt, wo es gilt, die geheimen Einflüsterungen, die den Papst zum Bleiben in Avignon bewegen sollen, zunichte zu machen! Aber trotz der gelegentlichen Freiheit und Kühnheit, die sich Katharina gegen Papst und Klerus herausnimmt, ist sie von streng hierarchischer Gesinnung: „selbst wenn die Hirten und der Christus auf Erden eingefleischte Teufel wären, so müßtet ihr dem Papst untertänig und gehorsam sein", schreibt sie an die Signoria von Florenz[2]). In dieser hierarchischen Gesinnung aber gewahren wir wieder ihren Zusammenhang mit dem heiligen Franz, der der „unterwürfigste Sohn der Kirche und des Papstes gewesen ist". Aber so streng sie es selbst mit den kirchlichen und den asketischen Forderungen nimmt, so weitherzig denkt sie darin anderen gegenüber. So schreibt sie an eine Suora Daniella da Orvieto inbetreff der Pönitenz: „Non volere che 'l piccolo bene della penitenzia impedisca il maggiore: non te ne vestire per tuo principale affetto". In demselben Brief sagt sie von dem Gebet, daß man beten solle, wenn die Stimmung da sei, „e non solamente a compire il numero di molti paternostri." Dann heißt es weiter wieder von der Pönitenz: Debbela bene usare come strumento, à tempi e à'luoghi ordinati secondo che bisogna." In allen diesen ist die Askese nicht Selbstzweck, sondern es kommt ihr — wie bei Augustin — nur instrumentale Bedeutung zu, die höchste Stufe christlich-sittlichen Lebens wird — ebenfalls wie bei Augustin — in der Caritas gesehen.

Die Basis für das religiöse Verständnis Katharinas ist die Mystik. Im richtigen Verständnis der mystischen Grundrichtung dieser Frömmigkeit vergleicht deshalb Raymund Katharina mit dem

[1]) Z. B. spricht sie in den Briefen, wo sie andere ermahnt, fast immer von „noi", „nostre iniquità". (z. B. Lettere II, 140; III, 207, 230).

[2]) Lettere III, 207. (s. auch III, 181).

Adler, der zum Himmel empor fliegt: „vox est spiritualis aquilae usque ad coeli supremi fastigium evolantis.“ Der Adler, der in der altkatholischen Kirche das Symbol für das mystische Johannes-Evangelium wurde, ist das Sinnbild der Seele, die sich von der Erde losgerungen hat und nun aufstrebt zur visio dei. Ich erinnere dabei an den persischen Dichter Ferrid eddin Attar († 1229), der auch im mystischen Sinne das Bild. vom Vogel als der zur Gottheit aufstrebenden Seele gebraucht[1]:

„Als Vogel entflog ich dem himmlischen Zelt,
Um Beute zu jagen auf irdischem Feld,
Und da sich kein Gottesfreund zu mir gesellt,
Entfliehe ich wieder der irdischen Welt“.

Dabei läßt ihre Mystik oft — wie das ja nahe liegt — eine pantheistische Färbung durchblicken, die manchmal sogar noch deutlich ihre neuplatonische Abstammung verrät[2].

Das Großartige an dieser mittelalterlichen Erscheinung ist gewiß, daß sie bei allem Wirken nach außen, bei aller Kampfesstimmung gegen den entarteten Klerus und vollends bei der Ertötung aller familiären Gefühle, wie letzteres etwa in den Briefen an die Mutter Lapa hervortritt, doch ihren echt weiblichen Charakter wahrt. Nie tritt etwas an ihr hervor, das wir mit dem Worte „emanzipiert“ bezeichnen könnten. Wie sie ihre Feinde durch ihren tiefen Ernst, ihre lautere Gesinnung, durch die Kühnheit ihres Auftretens schließlich zur Bewunderung zwingt, so ist es der Zauber ihres stillen, sanften und liebenswürdigen Wesens, der die Freunde unwiderstehlich in ihren Bann zieht. Die Sieneser liebten diese Frau, die ihnen wie die leiblich erstandene Madonna erschien, die „immaculata virgo“, wie Raymund Katharina nennt. „Civitas virginis“ hieß Siena seit 1260: die Madonna verkörperte das religiöse Ideal der Sieneser,

[1] Angeführt bei A. Merx, op. cit., S. 27 und 39.

[2] So spricht sie einmal im Dialog von der „bellezza purissima“, s. auch Lettere I, 28: ragguardando Dio in sè medesimo innamorossi della bellezza della sua creatura.“ Ganz neuplatonisch ist auch der Gedanke, daß die Sünde das Nichts ist (Lett. I, 55) und der Gedanke von den drei scaglioni, die man besteigen muß, um zu Christus zu gelangen. (Lettere II, 120).

dessen Kennzeichen eine ungemeine Weichheit und Zartheit der Gefühle ist. Katharinas ganzes Wesen war ein Ausdruck dieser sienesischen Denkweise und Frömmigkeit. Dazu aber gesellt sich jene Heiterkeit, die ebenfalls ein Grundzug des sienesischen Charakters ist.

In ihren Briefen überwiegt die Paränese, die auch in Briefen politischen Inhalts immer in den Vordergrund tritt. Am Anfang und Schluß wiederholen sich bei jedem Briefe dieselben stereotypen Phrasen. Sie tragen selten das Datum. Nach ihrer ästhetischen Seite stehen nicht alle auf der gleichen Höhe. Wir können sagen, daß immer da, wo ihr Herz am Vorgang mit beteiligt ist, wie im Nikolas Tuldo-Briefe, die Schilderung der Stimmung fast etwas Grandioses hat und auch die Sprache sich hier zu besonderer Wucht erhebt. Eintönig und nüchtern wirken dagegen diese Briefe, wenn die Theologie die Hauptrolle spielt, was auch von ihrem Traktat gilt. In der Theologie vertritt sie im allgemeinen den Standpunkt des Thomas; besonders die Lehre vom liberum arbitrium ist oft angewandt. Daneben klingen auch augustinische Gedanken an, wie in der schon erwähnten Frage der Askese[1]).

Katharina liebt es, Bilder zu gebrauchen. Eins der häufigsten ist das vom „giardino" und den „fiori", worunter sie oft die Kirche und ihre Glieder faßt. Dieses aus der Natur genommene Bild ist bezeichnend für den eigentümlichen Charakter der neuen Mönchs-frömmigkeit, vor allem der franziskanischen, in der an der Stelle der Naturverachtung die Freude an der Natur und ihren Geschöpfen tritt. Ich erinnere nur an Franziskus' Sonnengesang:

„Laudato sia, mio Signore per nostra madre terra,
La quale no sostenta e governa,
Et produce diversi frutti
Et coloriti fiori et herba."

Häufig gebraucht auch Katharina das Bild vom Ankleiden, sie spricht von der „anima vestita della dolce volontà di Dio" (Lettere I, 55) oder von dem „verbo, vestito della nostra

[1]) cf. Lett. III, 195: „questo è il modo a venire a perfetta fortezza: che tu t'unisca nel fuoco della divina carità."

mortalità" (Dialog I)[1]). Aus dem bernhardinisch-franziskanischen Ideenkreise stammt auch das Bild Christi als des gonfaloniere ebenso der oft in den Briefen wiederkehrende Ausdruck — namentlich wenn vom Kreuzzug die Rede ist — „drizzare il gonfalone". Erscheint doch auch in den Fioretti Franziskus als der gonfaloniere Christi und die Kirche hat ihn den „vexillifer Christi" genannt. Ebenso gehen die Ausdrücke „Bagnarsi", „affocarsi" und „annegarsi nel sangue di Cr. cr. auf bernhardinisch-franziskanische Gedanken zurück.

II.

Je größer die religiösen Fähigkeiten eines Menschen sind, je komplizierter und feiner sein Seelenleben entwickelt ist, desto mehr gibt er Anlaß zu einer dichterischen Behandlung seiner Person. Das Genie — und wir haben es hier mit dem religiösen Genie zu tun — bleibt seiner Umgebung immer ein Rätsel, die tiefsten psychologischen Vorgänge desselben bleiben ihr verborgen, und nur indem sie sich seinem Einfluß beugt, ahnt sie seine Größe. Es bleibt ein Irrationales, das der Jünger mit klaren Worten nicht umschreiben kann. In einzigartiger Weise hat der Johannisevangelist diese Erkenntnis in den Satz zusammengefaßt (Joh. 3, 8): „Der Wind weht, wo er will, und du hörst sein Brausen wohl, aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er geht; so ist es mit jedem, der aus dem Geist geboren ist." Dies Irrationale, das man nur ahnen kann, erfaßt die Phantasie und diese gestaltet es zur Dichtung um. Wenn wir uns heute bemühen, die intimsten Vorgänge im Seelenleben der religiösen Persönlichkeit mit Worten zu beschreiben, vergessen wir oft, daß wir mit diesem Bestreben doch den tiefsten Kern nicht treffen. Der mittelalterliche Mensch, dem die ganze Welt als ein Wunder und eine Dichtung erscheint, befindet sich uns gegenüber darin in großem Vorteil, daß er keine Neigung zeigt, das Irrationale

[1]) Das beliebte Bild vom Bekleiden stammt aus dem Semitischen (cf. Ps. 104, 1; Jud. 6, 34; Hiob 7, 5 u. s. f.) Von hier ist es in das N. T. und dann in die Legende des Mittelalters übergegangen. — S. auch Bernhard v. Clairv.: „induit sanctitatem" (serm. III), „carnem induit" (serm. XX.). Auch Dante (Vita nuova) „vestita d'umiltade".

zu definieren. Indem er den Eindruck, den die große religiöse Persönlichkeit auf ihn ausgeübt hat, zu einem poetischen Bilde verklärt, die geheimen psychologischen Vorgänge in ein Symbol faßt, läßt er dem Genie seine Größe und verkleinert sie nicht durch die Biographie. Hier liegt der große geschichtliche Wert der Legenden, daß sie uns die Bedeutung der Persönlichkeit in dichterischer Verklärung ahnen lassen. Wie hätte der franziskanische Geschichtsschreiber die Passionsgedanken und Kreuzstimmungen des heiligen Franz besser zum Ausdruck bringen können als in der Schilderung des Wunders der Stigmatisation oder Raymund von Capua das früherwachte religiöse Bewußtsein Katharinas besser als dadurch, daß er erzählt, wie der Siebenjährigen Christus erschienen sei. Ich möchte noch einen Augenblick hier verweilen, und fragen, was heißt Legende, was ist ihr Wesen und Wert? Das ist wichtig: denn auch das, was Katharina v. S. am tiefsten bewegt hat, lernen wir nicht so sehr durch ihre Schriften kennen, als vielmehr durch ihre Legende. Indem wir an das oben Gesagte noch einmal zurückdenken, können wir zusammenfassend Folgendes sagen: Legende ist poetische Verklärung der objektiven Geschichtstatsachen[1]). Aber die Geschichte besteht nicht allein in der Aneinanderreihung der nackten historischen Tatsachen, es tritt vielmehr ein subjektives Element hinzu: indem der Mensch die Tatsachen an sich erlebt, deutet er sie in seinem Sinne und gibt ihnen damit eine neue Gestalt. Geschichte ist Wahrheit und Dichtung. Somit ist die Legende ein integrierender Bestandteil der Geschichte selbst. „Wir leben in einer doppelten Geschichte, sagt Harnack, in der Geschichte der Tatsachen, die mit elementarer Macht uns bestimmen und in der Geschichte der Gedanken über die Tatsachen"[2]). Dabei tritt je nach der Stimmung des Zeitalters bald das objektive, bald das subjektive Element mehr hervor. In der Jesuslegende und den

[1]) S. dazu die ursprüngliche Wortbedeutung (Ducange, glossarium): „liber acta sanctorum per anni totius circulum digesta continens, sic dictus, quia certis diebus legenda in ecclesia et in sacris synaxibus designabantur a moderatore chori".

[2]) op. cit., S. 10.

literarisch von ihr abhängigen christlichen Legenden des Mittelalters tritt nun die dichterische Geschichtsbetrachtung durchaus in den Vordergrund, ja sie erfährt hier eine Steigerung in einem Maße, daß die objektiven Tatsachen fast ganz in der dichterischen Hülle verschwinden. Dabei stellt sich oft die Unmöglichkeit ein, kritisch beides voneinander zu sichten, wie die Behandlung der Jesuslegende durch die Leben-Jesu-Forschung ja zur Genüge beweist. Die Kritik muß doch Halt machen vor jenem Irrationalen; an dem Maße und in der Art, wie diese oder jene Persönlichkeit Gegenstand der dichterischen Verklärung geworden ist, können wir sehen, wie stark sie in die Welt der Tatsachen eingegriffen hat.

Bei der christlichen Legende des Mittelalters kommt nun aber noch ein anderes hinzu, das ihr einen bestimmenden Charakter verleiht. Es ist die retrospektive Orientierung an der Christuslegende. Die Tendenz macht sich, je weiter wir im Mittelalter vorschreiten, desto mehr in der Legende geltend, das Leben ihres Helden nach dem Schema des Lebens Jesu zu erzählen. Schon bei den Vorläufern der Legenden, den Martyriologien[1]), sehen wir dies Bestreben im Entstehen begriffen. Im Martyrium des Polycarp (za. 155 entstanden) z. B. heißt der Arsiarch, der Polycarp zum Tode verurteilt, Herodes; zugleich wird Polycarp als der zwölfte Märtyrer bezeichnet, was natürlich durch die Zwölfjüngerzahl des Evangeliums beeinflußt ist[2]). Diese Tendenz treibt dann immer üppigere Blüten, bis die Conformatio mit Christus in der Legende des heiligen Franz ihre höchste Stufe erreicht, wie denn auch die Fioretti gleich mit den Worten eingeleitet werden: „il glorioso messer s. Francesco in tutti gli atti della vita sua fu conformato a Christo benedetto.“ Wie Christus seine 12 Jünger hatte, so hat auch Franziskus seine 12 Jünger, wie Christus

[1]) Das Schema der Martyriologien finden wir schon Dan. 3, 13 ff. (Persönliche Bemerkung von Prof. Merx.) Also reichen ihre historischen Wurzeln und damit auch der Legenden des Mittelalters in das Alte Testament zurück: der Ausgang ist semitisch.

[2]) Siehe auch Acta Perpetuae et Felicitatis cap. 18: „gratulati sunt quod aliquid et de dominicis passionibus essent consecuti.“

besitzlos und demütig war, und die Reinheit des Herzens über alles stellte, so sucht ihm der heilige Franz nachzueifern, indem er als die höchsten Lebensgesetze die Gebote der Keuschheit, Liebe und Armut aufstellt. Aber auch an der Passion nimmt der Jünger Christi teil: in der Stigmatisation findet die Konformität ihren erhabensten Ausdruck. Wenn auch diesem Konformitätsbestreben manchmal die deutliche Absicht zugrunde liegt, die Größe des Helden noch zu steigern, indem man auf die Ähnlichkeit seines Lebensganges mit dem Christi hinweist, so tritt doch anderseits gerade bei Heiligen wie Franziskus und Katharina v. S. das Bestreben, Christo nachzufolgen, als eine historische Tatsache hervor. Das Leben des Heiligen von Assisi hat in seiner Legende eine dichterische Verklärung gefunden, die ihn fast zu einem Christus ridivivus machen; aber gerade hier können wir noch weit mehr als bei der Christuslegende der Evangelien spüren, daß die dichterische Ausgestaltung seines Lebens doch nur symbolischer Ausdruck der Taten einer reichen, echt christlichen Persönlichkeit ist. Wo hört da die Dichtung auf und wo beginnt die Wahrheit? Die kritische Arbeit an der Legende ist ein nur unvollkommenes Werk: in der Wirkung des poetischen Gehalts der Legende auf uns liegt zugleich ihre höchste historische Wahrheit.

Wenn so die Legende in ihrer symbolisierenden Geschichtsbetrachtung ihren eminent historischen Wert erweist, indem sie, mit feinem historischen Takt für das Irrationale im religiösen Genie begabt, seiner Größe gerecht wird, so hat nun die Kritik an zwei anderen Punkten einzusetzen. Erstlich hat sie zu fragen, ob der Legende nicht daneben noch eine falsche Tendenz innewohnt. Und noch nach anderer Seite sind wir zur Kritik berechtigt. Der mittelalterliche Mensch hat seine Augen immer nur auf den Himmel gerichtet, er sehnt sich aus dem Diesseits hinaus in ein besseres Jenseits. Was auf der Erde existiert, das ist für ihn im allgemeinen vom Übel und er sucht jeden Erdenrest in sich zu tilgen. Die Hauptrichtung seines irdischen Strebens geht auf Weltflucht und Askese. So sieht nun auch der mittelalterliche Geschichtsschreiber seine Heiligen nur von diesem Gesichtspunkt an. Er vergißt, daß

sein Held, den er verherrlicht, doch ein Mensch von Fleisch und Blut ist, und das oft in seinem Innern, durch die Askese zwar niedergehalten und gedämpft, aber nicht erstickt, ein leidenschaftliches Triebleben glimmt.

Was zunächst das erstere betrifft, so nehmen wir in der Katharinalegende eine solche falsche Tendenz wahr, durch die der historischen Wahrheit Einbruch getan wird. Welches ist diese Tendenz? Als Raymund im Jahre 1390 die Legende seiner Beichttochter schrieb, da herrschte gerade jener, vornehmlich wohl aus Eifersucht entstandene, Streit zwischen den beiden Bettelorden. Vor allem waren es die Dominikaner, die es ihrem Bruderorden mißgönnten, daß Franziskus in der Stigmatisation der Teilnahme an den Leiden Christi am würdigsten erachtet worden schien, während Dominikus derselben nicht teilhaftig geworden war. Da erscheint Katharina, deren ganze Frömmigkeit, wie wir sahen, erfüllt ist von franziskanischen Gedanken. Auch sie will, wie der heilige Franz, völligen Ernst machen mit der Nachfolge Christi, und sie führt ein Leben, das ausgefüllt ist mit Kasteiungen, mit Fasten und Selbstentäußerung, mit aufopferungsvoller, hingebender Liebe zu den Armen, Kranken und Bedrängten, mit Visionen, in denen sie den Gekreuzigten sieht. Raymund erlebt das alles, und ein Gedanke verdrängt bei dem Dominikaner alle historische Erinnerung: hier ist Franziskus! Nicht jener von Assisi ist der wahre, sondern jetzt vor unsern Augen ist er in Siena erstanden! Der pater Seraphicus der franziskanischen Legende wird in der Raymundschen zur virgo Seraphica. Der heilige Franz wird auch nie vom Verfasser erwähnt, dagegen erscheint S. Dominikus in Visionen der Heiligen zusammen mit Christus, Maria u. a. Die feindliche Stellung zu den Franziskanern kommt wohl am schärfsten an der Stelle zum Ausdruck, wo Raymund von der Einkleidung der Heiligen erzählt: „frater ille .... sacram virginem induit illud genus vestimentorum, albi scil. et nigri coloris, ut albedo innocentiae, nigredo vero responderet humilitati“, und er dann hinzufügt, „quod si griseum vel cinereum colorem adhibuisses, mortificationem quidem posses repraesentare, sed non luciditatem

mentis et puritatem". [1]) [2]) War die Legende des heiligen Franz geschrieben, um die erfolgte Kanonisation zu rechtfertigen, so schrieb Raymund seine Legende, um die Heiligsprechung seiner Heiligen erst zu erlangen. Das bewirkte natürlich eine unhistorische Steigerung des Wunderbaren, da er nachzuweisen hatte, daß Katharina der Kanonisation auch würdig sei. So wird Katharina bei Raymund immer schon sancta oder sacra virgo genannt, von Katharina von Alexandrien ist die Rede als von der „altera Catharina" ja Raymund neigt dazu, seine Heilige noch über die Heiligen des Morgenlandes zu stellen. Katharina erscheint nicht nur mit dem Heiligenschein — von den Verwandten, die mit Katharinas Lebensweise nicht zufrieden sind, heißt es einmal: „murmurabant de radiis stellae huius", — an einer Stelle scheint sogar deutlich auf die Mandorla hingewiesen zu sein, wenn es von einer Vision, in der Katharina einer Kranken erscheint, heißt: lux illa eam quasi tegimen circumquaque operiebat [3])". Schließlich erscheint Katharina auch als Fürsprecherin, an die sich die von Straßenräubern bei Montepulciano bedrängten Dominikaner im Gebet wenden, sodaß sie errettet werden. Endlich macht schon der Umstand gegen den Bericht des Verfassers skeptisch, daß am Schluß fast jeden Abschnitts betont wird, daß er die Wahrheit sagt: „haec coram Deo, quia non mentior"

III.

Wenden wir uns jetzt zu der anderen kritischen Frage. Hofmiller deutet in seinem Aufsatz das Problem, um das es sich hier handelt, nur an, ohne die Antwort darauf zu geben: „Verzehrt das religiöse Genie alle Leiblichkeit und Sinnlichkeit wie Feuer

[1]) Acta I, cap. 4 (75).

[2]) Dazu ist zu bemerken, daß Franziskus ursprünglich eine graue Kutte trug (griseum, cinereum!), die erst später aus praktischen Gründen mit der braunen vertauscht wurde.

[3]) Das älteste literarische Zeugnis des Christentums über die Mandorla glaube ich im Martyrium des Polycarp (cap. 15) gefunden zu haben: „τὸ γάρ πῦρ καμάρας εἶδος ποιῆσαν, ὥσπερ ὀθόνη πλοίου ὑπὸ πνεύματος πληρουμένη κύκλῳ περιετείχισεν τὸ σῶμα τοῦ μάρτυρος."

mürbes Holz verzehrt?" „Oder ist eine gewisse Morbidität Grundbedingung, Nährboden für die Blüte jedes, auch des religiösen Genies? Wir wollen im Folgenden versuchen, auf die beiden Fragen eine Antwort zu geben.

Bernhard von Clairveaux hatte, wie wir sahen, die Jesusliebe in den Mittelpunkt der religiösen Betrachtung gestellt. Die innige Wechselwirkung zwischen der Seele und ihrem Erlöser Christus war bei ihm der Ausgangspunkt aller christlichen Religion. In seinen Sermonen über das Hohelied entlehnt er die Bilder zur Ausmalung dieses Verhältnisses dem sexuellen Liebesleben. Christus ist der sponsus, die Kirche und die einzelne Menschenseele ist die sponsa Christi. „Sponsus et sponsa soli intus sint, mutuis secretisque fruantur amplexibus (Serm. XIV, 5). Die Seele schmachtet nach ihrem sponsus, von seinem Kusse wird sie schwanger: „tantae efficaciae osculum sanctum est, ut ex ipso mox, cum acceperit illud, sponsa concipiat, tumescentibus nimirum uberibus et lacte quasi pinguessentibus (Serm. IX, 7). In diesem Zusammenhange spielt der sanguis Christi eine große Rolle. Die Wundmale Christi, in deren immerwährende Betrachtung die Seele sich versenkt, offenbaren die größte Liebestat Jesu an der Seele. In überschwänglichen Ausdrücken kehrt der Gedanke an das Blut immer wieder: „copiosa, quia non gutta, sed unda sanguinis largiter per quinque partes corporis emanavit". (Serm. XXII, 7). Der ganze mystische Prozeß bis zur Vollendung in der Extase erscheint unter dem Bilde der sexuellen Liebe. Es ist förmlich ein Schwelgen in sexuellen Ausdrücken.

Das bräutliche Verhältnis der Seele zu Christus, das mit der ganzen Glut sinnlicher Empfindungen geschildert wird, ist ein Grundzug der abendländischen wie der orientalischen Mystik: er findet sich bei Clemens Alexandrinus und Origenes ebenso wie bei Augustin, bei dem Constantinopler Mystiker N. Kabasilaos ebenso wie bei dem deutschen Dominikaner Tauler.

Es ist das tiefe Geheimnis dieser Mystik, daß sie ihre Erlebnisse in das Gleichnis sexuellen Trieblebens kleidet. Der mystische Prozeß ist gleichsam die Sublimierung des Geschlechts-

lebens in die Sphäre des Geistigen und Übersinnlichen. Und doch bleibt bei aller Vergeistigung ein starker, sinnlicher Zug: in dem unablässigen Kampfe, den der Mystiker und Asket gegen seine eigne Natur, die immer wieder ihr Recht geltend machen will, den „antiquus hostis", führen muß, offenbart sich schon, daß er das rein Geistige nie erreichen kann. Gerade bei kräftigen und starken Naturen, wie etwa Augustin, entsteht immer wieder dieser Zwiespalt, daß sie einerseits die Sinnlichkeit unterdrücken, sie dem Geistigen restlos unterordnen wollen und es doch andererseits nicht können. Indem sie sich zur Höhe mystischer Erlebnisse aufschwingen, entlehnen sie den Vorgängen des sensuellen Lebens die Farben, mit denen sie diese Erlebnisse ausschmücken: das Sensuelle hält so, zwar verkappt, seinen Einzug in das Gebiet des Übersinnlichen. Die Mystik hat als Tendenz die völlige Unterdrückung alles sexuellen Trieblebens. Das gelingt ihr aber nie und so stellt sie den Kompromiß dar zwischen der Welt der Sensualität und der Welt der Spiritualität.

Die bernhardinische Frömmigkeit hat ihre größten Vertreter in Franziskus von Assisi und Katharina v. S. gefunden. Der theologische Charakter, der der Jesusliebe bei Bernhard noch anhaftet, wird hier völlig abgestreift. Was bei Bernhard Gegenstand der kontemplativen Betrachtung war, die Wundmale Christi, das bräutliche Verhältnis der Seele zu ihrem Erlöser, das Trinken des Blutes, wird hier zu persönlichen Erlebnissen, die in Extasen und Visionen zu Tage treten. Zugleich nehmen wir noch eine Steigerung in der erotischen Ausdrucksweise wahr:

„Himmel und Erde läßt den Ruf erschallen,
Die weite Schöpfung hör ich schrei'n: o Liebe!
Und alles ruft: mit Herz und Kräften allen
Umarme Lieb' in vollem Liebestriebe[1]),

so singt der franziskanische Dichter Jacopone da Todi. Die Wundmale werden zum Symbol der Liebespein, die Christus der Seele geschlagen hat. Während noch bei Bernhard das bräutliche Ver-

[1]) Siehe Schlosser, op. cit., S. 45.

hältnis ganz allgemein als das Verhältnis jeder Menschenseele zu Christus geschildert ist, so erfährt es in der Legende Raymunds eine ganz individuelle Fassung: Christus verlobt sich mit Katharina und steckt ihr als Zeichen der Verlobung den Ring an den Finger[1]). Die literarische Grundlage für die Verlobungsscene bei Raymund bildet einmal die Legende der heiligen Katharina von Ägypten, mit der sich Christus auch verlobt hatte, dann war es der Einfluß der glühenden Liebeshymnen des Jacopone da Todi, wo auch das Verlobungsverhältnis — hier das der Seele des Dichters mit Christus — ein ganz individuelles Gepräge trägt:

„In Glut mich Liebe senkte,
Mein Bräutigam jung erglühend
Als er den Ring mir schenkte:
Das Lamm in Liebe glühend[2])".

Die Verlobungsscene bei Raymund ist schließlich nur die dichterisch-symbolische Zusammenfassung der Gedanken der Heiligen selbst, in deren Schriften die Bilder von der Verlobung, vom „dolce sposo" immer wiederkehren. Und ganz mit den Farben der sinnlichen Liebe malt sie dies ihr vertrautes Verhältnis zu Christo aus, wenn sie einmal sagt (Lettere I, 40): „la sposa quando va dinanzi allo sposo s'adorna e si veste; e singolarmente s'adorna e pone il color vermiglio, per piacere allo sposo". In trautem Umgang verkehren Christus und Katharina miteinander: „Dominus et ipsa dicebant psalmos, ambulando per cameram suam". Die Jesusliebe hat hier einen ganz anderen Inhalt bekommen, indem der Begriff „Caritas" noch viel weiter gefaßt wird als bei Bernhard und selbst bei Franziskus; denn das, was bei Bernhard mehr theologisierend vorgetragen wird und bei Franziskus und dem franziskanischen Dichter nur das Liebesverhältnis des Menschen zu seiner Gottheit schildert, wird hier zu

[1]) Bei dem Ringmotiv erinnere ich an die Sitte, die unter der Regierung Heinrichs III. (1039—56) üblich wurde, daß nämlich der König dem Bischof bei der Belehnung auch einen Ring als das Symbol der Ehe des Priesters mit der Kirche überreichte.

[2]) Siehe Schlosser, op. cit., S. 27.

dem intimen Erlebnis einer Frau. Jenes Schwelgen in sexuellen Ausdrücken verliert bei Katharina vielmehr seinen harmlosen Charakter, den es schließlich bei Bernhard und dem Franziskaner noch hatte. Ist es doch hier das Weib, das mit dem Manne trauten Umgang pflegt. „... et in lectulo florido frui sponsi caelestis amplexibus, et ad convallem liliorum descendentem, ut foecundior redderetur", heißt es von Katharina bei Raymund. Dieselbe sexuelle Anschauungsweise aber ist es, wenn sie selbst in einem Briefe sagt: „Vedi quello dolce Parvolo, che in otto dì nella circoncisione si leva tanta carne, quanta è una estremità d'anello". (Lett. III, 247.)

Ihre Liebe zu Christus ist so groß, daß ihr Herz zerspringt: „Spezziusi dunque le cuori nostri d'amore",[1]) und Raymund sagt: „Tanta fuit vis amoris illius, quod cor virginis scissum est a summo usque deorsum".[2]) Angedeutet ist das Zerspringen des Herzens auch bei Jacopone[3]).

Die Sehnsucht der Braut nach ihrem Bräutigam wird mit immer stärkeren Farben ausgemalt. Das Mysterium des Abendmahls muß dazu dienen, die Gemeinschaft der beiden immer fester zu knüpfen. So trägt ein Engel Katharina die Hostie selbst zu, ja es geht noch weiter: sie trinkt das Blut Christi aus seinem Seitenmal: „l'anima la quale mise nella bottiga aperta del costato suo" (Lett. IV, 273).

Aber das alles sind nur Präludien. Die höchste Stufe erreicht diese Erotik in dem gegenseitigen Austausch der Herzen. Schon Jacopone singt:

„Mein Herz mir geraubt,
Entwich von mir,

---

[1]) Lett. III, 3.

[2]) Acta II, 213.

[3]) Siehe Schlosser, S. 27: „Der Brand das Herz mir sprengte", S. 39: „mein Herz zerspringt in dieser Flammen Wüten", S. 95: „Feuer der Liebe brach mein Herz mir" u. s. f.

Verwundet von der Hand der hehren Liebe:
Nun leb ich Denkens ledig
Und ledig der Empfindung". [1])

Katharina nimmt diesen franziskanischen Gedanken auf, aber für sie hat er noch einen ganz andern, viel persönlicheren Inhalt: es ist die Braut, die ihr Herz dem Bräutigam hingibt. So bittet sie Christus: „So nimm denn mein Herz und drücke es auf das Antlitz der Braut" (der Kirche). „Und mit so großer Macht zog er es an sich, daß mein Leben erloschen wäre, hätte er es da nicht mit seiner großen Kraft durchdrungen". [2]) Und Raymund gibt diesem Gedanken des „ich bin Dein, Du bist Mein" in feiner Weise durch die Erzählung in der Legende Ausdruck, daß Christus Katharinas Herz nimmt und ihr dafür sein eigenes Herz gibt.

Wie hat sich Katharina innerlich zu dieser bernhardinisch-franziskanischen Erotik verhalten? Hat sie dasselbe dabei empfunden, was alle die anderen empfanden, die unter dem Einfluß franziskanischer Frömmigkeit standen, für die diese erotische Ausdrucksweise nichts bedeutete als den bloßen Klang der Worte, die Scheidemünze war, die von Hand zu Hand ging und dabei den blanken Schein eingebüßt hatte? Das war bei Katharina nicht der Fall. Vielmehr, worauf wir auch schon hinwiesen, findet bei ihr diese Liebessprache einen Inhalt von solcher persönlichen Wucht, daß dagegen selbst die Lieder Jacopones nüchtern erscheinen müssen. Welches war dieser Inhalt? Ich erinnere zunächst an das, was ich oben über das Wesen der Mystik gesagt habe. Grade auch bei Katharina tritt das, wovon wir oben sprachen, so stark in den Vordergrund: die strenge Askese, die die immer wieder aufstrebende Sinnlichkeit unterdrücken soll. Katharina war auch eine jener starkgebauten, kräftigen Naturen, wovon Raymund erzählt. Als sie erkannt hat, daß sie ihren Lebenszweck nur im Nonnentum erfüllen kann, da beginnt jener furchtbare Kampf gegen eine starke Sinnlichkeit: denn sie ist sich auch bewußt, daß, wenn sie auch nur in einem Punkte fehlt, den Anforderungen des erwählten

[1]) Schlosser. S. 107.
[2]) Brief an Urban VI.

Standes nicht ganz genau nachkommt, ihr Streben ein vergebliches sein muß. Aber die unterdrückte Sinnlichkeit rächt sich. In ihren Visionen und Extasen, in denen sich die franziskanische Jesusliebe reflektiert, kommt diese zum Vorschein, indem der Name Jesus für das Weib doch noch einen ganz anderen Klang haben mußte als für den Mann von Assisi. Und ist es nicht wie ein Selbstbekenntnis, wenn sie an den Frate Jeronimo in Siena schreibt: „alcuna volta, o per poca avvertenzia o perchè l'uomo ha natura che lo inchina, ama spiritualmente, e nell'amore piglia piacere e diletto tanto che alcuna volta la sensualità ne piglia la parte sua pur col colore dello spirito". Schließlich weise ich auf jenes Fresko in S. Domenico, das das Porträt der Heiligen von ihrem Schüler Andrea di Vanni darstellt, von dem wir noch zu sprechen haben. Vanni war ein feiner Kenner des inneren Wesens seiner geistlichen Mutter und gerade er hat in einer allerdings mit Worten kaum zu beschreibenden Weise ganz diskret jenes Sinnliche angedeutet. So liegt fast etwas Tragisches in dem Leben der Heiligen — wie ja auch in dem des Mystikers überhaupt —, das aber durch das Betonen der dominikanischen puritas noch mehr hervortritt. Es wiederholt sich hier, nur in verstärkter Weise, jener Zwiespalt im Mystiker, einmal die ungeheure Anstrengung, sich von allen sensuellen Empfindungen loszumachen, dabei andererseits unbewußt das quälende Gefühl, daß das Sensuelle sich nicht unterdrücken läßt: „la sensualità ne piglia la parte sua pur col colore dello spirito": es „bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich."

IV.

In den Heiligenattributen spiegelt sich das Wesen und die Frömmigkeit der Nonne von Fontebranda. Auf dem Porträt der Heiligen bei Andrea di Vanni erscheint nur die Lilie als Attribut. Sie mußte als Dominikanerattribut natürlich zuerst erscheinen. Dazu tritt dann bald das Buch, das sie meist geschlossen in der Hand trägt, oder es ist aufgeschlagen und die Heilige liest darin. Letzteres Motiv wird uns bei Giovanni di Stefano und Sodoma

begegnen. Das Buch hat eine dreifache Bedeutung. Zunächst soll damit wohl auf die eigenen Schriften Katharinas, namentlich den Dialog, hingewiesen werden. Zweitens ist die Darstellung der Katharina von Ägypten in der Kunst vorbildlich gewesen[1]), die ebenfalls — als Zeichen ihrer Gelehrsamkeit — das Buch trägt. Katharina von Alexandrien wird ja auch öfter in den Briefen und in der Legende erwähnt, und tritt in engen Zusammenhang mit der Heiligen von Fontebranda. Drittens aber — und das ist das wichtigste — kommt mit dem Buche eine Wesensseite der Heiligen zur Darstellung. Es erscheint nämlich meistens in rotem Einbande: damit ist auf die Liebe als das Grundmotiv ihres Handelns und Seins hingewiesen[2]). Später, in Siena zuerst bei Sodoma, tritt neben Lilie und Buch das Kruzifix, das aus der Franziskusdarstellung stammt. Franziskanischen Ursprungs ist auch der Totenkopf, auf den meistens das Buch gelegt wird und der ebenfalls zuerst bei Sodoma und dann fast immer auf allen späteren Darstellungen nach Sodoma vorkommt. Die Dornenkrone trägt Katharina erst bei den spätsienesischen Malern, seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts. Auch bei Tiepolo finden wir sie.

---

[1]) Katharina von Alexandrien ist die Heilige, die wohl am meisten, sowohl von italienischen wie nordischen Künstlern, dargestellt wurde.

[2]) Dabei ist natürlich nicht nur die Liebe in dem Sinne gemeint, in dem wir sie oben besprachen, sondern die Liebe in jenem anderen Sinne, die in der Nächstenliebe gipfelt: „D'ogni cosa n'è cagione l'amore" (Lett. I, 16).

B. Hauptteil.

I. Das Quattrocento.

a. Einleitendes.

Ein auffallender Umschwung hat sich neuerdings in der Beurteilung der sienesischen Malerei des Quattrocento unter den Forschern vollzogen. Während man früher allgemein diese Epoche als den „Verfall" sienesischen Kunstschaffens bezeichnete und von dem Archaismus der Künstler sprach, die keiner eingehenden Würdigung wert seien, so macht sich demgegenüber jetzt eine weitaus günstigere Anschauung über diese Periode geltend, die nun aber ihrerseits, wie es scheint, den Bogen zu straff spannt. Dabei war in beiden Fällen die Fragestellung, die lautete: wie kommt es, daß, während man in Florenz schon lange dem Formproblem entscheidende Bedeutung zuerkennt, das sienesische Quattrocento noch an den Idealen des Trecento festhält? eine falsche. Denn im letzteren Fall — und diese Ansicht wird namentlich von Jakobsen und Rossi vertreten — lautete das Urteil dahin, daß der in den Werken der sienesischen Künstler sich offenbarende religiöse Idealismus gleichwertig sei dem in der florentinischen Malerei sich kundgebenden Formenproblem. Religiöser Idealismus aber hat doch nichts mit Kunst zu tun! Und im ersteren Fall vergaß man, daß es noch eine andere Kunstauffassung gibt als die rein formalistische. Das ist nun aber eine Auffassung, die nicht das Kunstwerk an sich

betrachtet, d. h. lediglich seinen künstlerischen Inhalt, sondern die in dem Kunstwerk ein Bekenntnis seines Schöpfers sieht, der es aus sich heraus geschaffen hat und dessen Seele in ihm zum Ausdruck kommt.

Diese Betrachtungsweise ist für mich im Folgenden maßgebend gewesen, indem ich zeige, wie die Künstler aus sich heraus ihr Katharinaideal gebildet und darin ihr eigenes Bekenntnis zur Heiligen ausgesprochen haben.

Es ist, als ob in den Werken dieser Künster die mystischen Ideale der beiden Heiligen St. Katharina und St. Bernardino ihren Niederschlag gefunden hätten! Es ist, als ob wir das Wesen der Färberstochter in diesen Werken illustriert fänden und alle jene Eigenschaften, die wir von ihr kennen, ausstrahlten auf jene Künstler und sie zu ihren Schöpfungen begeisterten: Liebe, Zartheit, Keuschheit, Anmut. Denken wir etwa nur an Matteo di Giovannis hl. Barbara in St. Domenico vom Jahre 1479! „Sorridono al pensiero di quei pittori le intimità mistiche, le dolci visioni dell' anima: essi concentrano nell' espressione del volto quella del sentimento e sembrano chiedere ad un gaudio celeste, l' espressione di quella felicità che il mondo non può dare. Idealità, gentilezza, sentimento e fantasia — non le passioni dei sensi e i tumulti della vita — ecco i caratteri dell' arte e dell' opera loro," so kennzeichnet der feinsinnige Rossi die sienesischen Maler![1])

Diese „poesia dell' anima", die der sienesischen Schule vor allen anderen eigen ist, macht ihre Künstler im höchsten Grade geeignet zur Darstellung ihrer Stadtheiligen. Wir können das später vielleicht am besten konstatieren, indem wir Darstellungen der Heiligen aus außersienesischen Kunstgebieten zur Vergleichung herbeiziehen. Auch Sodoma hat sich dieser zartreligiösen Stimmung nicht entziehen können. In dem „svenimento" und der „estasi" der Katharina in S. Domenico hat sich dieser Geist zarteste und keuscher religiöser Stimmung mit der Anmut und Grazie Leo-

[1]) op. cit., S. 40.

nardesker Bildung verbunden. Und auch über Sodome hinaus wirkt noch dieses Ideal: bei Francesco di Vanni und Rutilio Manetti erscheint es. Aber auch die Schwäche der quattrocentistischen Malerei nach der formalen Seite hin offenbart sich uns in der Darstellung Katharinas. Wir haben es fast durchweg nur mit Einzeldarstellungen der Heiligen zu tun; kaum eine monumentale Darstellung von Ereignissen aus ihrem Leben oder die Illustration einer Erzählung aus der Legende[1]) ist aus jener Zeit erhalten. Die Monumentalmalerei hatte in Siena mit den Fresken des Domenico di Bartolo im Pelegrinajo der Skala am Anfang des Quattrocento einen vielversprechenden Anfang gemacht; seitdem aber findet diese Kunstgattung keine Pflege mehr. So konnten die sienesischen Maler zwar das intime Seelenleben der Heiligen schildern — und hierin waren sie unerreichbar — die andere Seite aber ihres Wesens, die rastlose Energie ihres Handelns, ihre diplomatischen Eigenschaften, das Auftreten in Avignon, die ein so geeigneter Vorwurf für den Maler gewesen wären, blieben erst späterer Zeit vorbehalten.[2])

b. Das Porträt.

Die Frage nach einem Porträt der Heiligen ist sehr schwer zu beantworten, da wir keine Schilderung ihres Äußeren besitzen. In Betracht kommen nur die Darstellungen vor dem Kannonisationsjahr 1461; denn sobald Katharina heilig gesprochen war, mußte das Bestreben — was allerdings auch schon vorher ein Hemmnis für die Porträtdarstellung war —, die Gestalt zu idealisieren, immer stärker werden. Doch verdienen auch zwei kleine Darstellungen Sanos di Pietro, die wohl sehr bald nach der Kannonisation entstanden sind, Beachtung. Sano gibt sich, wie wir noch später sehen werden, in seinen kleinen Sachen viel intimer als in den großen Ankonen, die in großer Zahl aus seiner Werkstatt hervorgingen.

[1]) Nur auf kleinen Tafelbildern werden wir einzelne Vorgänge aus der Legende dargestellt finden, wie z. B. die Szene der Stigmatisation.

[2]) Ganz im Gegensatz zu der Darstellung des Franz von Assisi; s. H. Thode, op. cit.

Die älteste Darstellung Katharinas ist das schon erwähnte Fresko Andreas di Vanni in einer Seitenkapelle von S. Domenico. Die Lebensnachrichten über Andrea sind, was seine künstlerische Laufbahn anbetrifft, ziemlich spärlich: zumal die meisten seiner Werke zu Grunde gegangen sind. Nach Milanesi[1]) ist er etwa um 1332 geboren und wird zuerst 1353 erwähnt. Er war vielfach in politischer Kommission für seine Vaterstadt tätig, vor allem in Neapel, wo er auch gemalt hat. Milanesi hat uns eine Anzahl von Briefen, die er in den Jahren 1372—85 von seinen verschiedenen diplomatischen Stationen aus an die Behörde seiner Vaterstadt geschickt hat, überliefert.[2]) 1376 wird er capitano del popolo und gestorben ist er um 1440.[3]) Sein Ruf als Maler besitzt er heute, abgesehen von einigen wenigen Altarbildern, durch das in der Tradition als „ritratto" bezeichnete Fresko in S. Domenico. Bevor wir aber sein persönliches Verhältnis zu Katharina und die Eigentümlichkeiten des Werkes erörtern, erscheint es mir wichtig, ungefähr die Zeit zu bestimmen, in der es entstanden ist. Wie wir später sehen werden, ist es wahrscheinlich, daß die Legende Raym.'s schon geschrieben war, als Andrea das Fresko malte. Das geschah also nach 1390, denn die Legende entstand 1390.[4]) Nun hat Andrea die Heilige noch einmal im Auftrage eines gewissen Jakop Thome in der Kapelle des Jacopo Interciso im Dom gemalt, ein Bild, das verloren oder zugrunde gegangen ist. Nach den „Historiae Senenses" des S. Tizio (vol. 3), aus denen Milanesi die betreffende Stelle mitteilt, war das im Jahre 1400. Damals dürfte das Fresko in S. Domenico schon existiert haben, dessen Eindruck Jacob Thome bewog, seinerseits ein solches Porträt in seiner Stiftung im Dom anzubringen.

[1]) Docum. vol. I, S. 304 ff.

[2]) Docum. Vol. I, No. 90, 91, 92—95, 197; nuovi docum. per la st. dell' arte Toscana, No. 83, S. 64. Borgh. e Banchi, No. 26, S. 54.

[3]) Er starb wahrscheinlich nicht in Siena; s. Milan I, 305. „non trovandosi fra i sepolti in S. Domenico, dove la sua famiglia aveva il proprio avello."

[4]) A. S. S., S. 851: „scripsit autem R. . . . . anno ab einsdem obitu decimo."

Dafür, daß das Fresko in S. Domeniko älter als das Bild im Dom ist, also vor dem Jahre 1400 gemalt wurde, spricht aber auch der Umstand, daß vermutlich die Dominikaner es waren, die zuerst ein Bildnis ihrer Ordensheiligen in ihrer Kirche haben wollten. Demnach hätten wir als Zeitpunkt für die Entstehung des Vannischen Freskos das Dezennium zwischen 1390—1400 anzunehmen; sagen wir also, daß es etwa 15 Jahre nach dem Tode der Heiligen entstanden ist. Wie viel ideale Züge aber mußte in diesen 15 Jahren das Bild Katharinas in der Erinnerug des Freundes schon erhalten haben!

Vanni zählte zu dem vertrauten Kreise der Heiligen; das verrät schon die Sprache der von ihr an ihn gerichteten Briefe.[1]) Auch er ist einer von den vielen, die gänzlich unter dem dominierenden Einfluß der Jungfrau stehen. Als er capitano del popolo geworden ist, legt sie ihm gerechtes Verhalten gegen jedermann ohne Unterschied des Standes oder der Partei nahe: „. . . e se egli è in stato di signoria, gitta odore di santa giustizia; però che colui ch'è umile, non fa ingiustizia verso del prossimo . . . . anco l' ama . . . . manteniate ragione e giustizia al piccolo come al grande, al povero come al ricco," aber dann fügt sie vertrauensvoll hinzu: „son certa che, per la bontà di Dio, il farete"!

Vanni hat seine Freundin in der für ihre Schriften und Taten so charakteristischen Situation des „amore del prossimo" dargestellt. „Amore" aber war ja der Gehalt der sienesischen Malerei in Trecento und Quattrocento. So feiern schon in dieser Darstellung sienesischer Kunstgeist und der Geist der amorosa Vergine ihre erste Verbindung. Katharina, in weitem Mantel gehüllt, hält die Lilie in der linken Hand. Die rechte Hand reicht sie einer vor ihr knieenden Frau zum Kusse dar. Der Kopf mit

[1]) Lett. IV, 358, 363 u. 366. — Siehe dazu auch die Bemerkung in der italienischen Ausgabe von Crowe e Cavalc.: „e come tra il pittore e la Santa correvano personali relazioni e mentr'essa sciveva dell' arte del governare, egli faceva parte di una società, la cui ammirazione per la virtù di lei tocava il fanatismo . . ."

dem schmalen ovalen Gesicht, dem feinen etwas geöffneten Munde und der großen Nase neigt sich nach rechts. Sie blickt auf die vor ihr knieende Frau voll Erbarmen und Güte herab. Zwei Züge treten namentlich an dem Fresko hervor: der der Askese, die sich in dem etwas geöffneten Munde, den schweren Augenlidern, den schmalen Gesichtszügen, dann in der großen Müdigkeit der Gestalt überhaupt ausdrückt, und der warmer Herzensgüte in dem innigen Blick, den sie zu der Armen herabschickt. Der Maler hat damit zugleich jene beiden entgegengesetzten Richtungen im Leben der Heiligen zum Ausdruck gebracht: einmal die Sehnsucht nach dem Tode, der Wunsch, von der Welt abzuscheiden, aus dem heraus sie einmal im Dialog Gott bittet: „la morte ti addimando“ und das andere Mal jenen unstillbaren Trieb in ihr, den Armen, Kranken und Bedrängten in der Welt zu helfen, sich ganz der Welt in helfender Liebe hinzugeben. Aber daneben klingt noch etwas anderes ganz leise an, worauf wir oben schon aufmerksam machten. Neben der weltverachtenden, liebenden und helfenden Katharina erscheint hier auch die Braut Christi. Man könnte vielleicht in der ganz fein und leise angedeuteten Sinnlichkeit, wie sie im Gesichtsausdruck und den feinen langen Fingern zum Ausdruck kommt, etwas von der Stimmung des Nikolas Tuldobriefes finden: „Io allora sentiva uno giubilo e uno odore del sangue suo; e non era senza l' odore del mio; il quale io desidero di spandere per lo dolce sposo Gesù“. Was nun noch besonders an dem Fresko als charakteristisch auffällt, ist der Umstand, daß wir hier schon Lilie und Wundmale finden. Auch in der knieenden die Hand Katharinas küssenden Frau, die die Arme demütig über der Brust gekreuzt hat, erkennen wir die Tendenz, Katharina als Heilige darzustellen. Raymund hatte eben seine Legende geschrieben, die ihren Zweck, die Heiligsprechung der Ordensschwester und Beichttochter, deutlich an der Stirn trug, und den Anstoß dazu gab, daß sich jetzt die Dominikaner die Kanonisation ihrer Heiligen zum Ziel setzten. Es beginnt schon mit der Überführung des Hauptes von Rom nach Siena im Jahre 1385, sich langsam ein versteckter Heiligenkult anzubahnen, der in

Vannis Fresko durch die Lilie und die Wundmale seine erste Illustration erhalten hat.[1])

Bei der Frage nach der Porträtähnlichkeit des Vanniſchen Freskos iſt es von Wichtigkeit, daß etwa zu gleicher Zeit jene in der Bibliothek zu Siena aufbewahrte Kupferbüſte[2]) der Heiligen entſtand. Der Vergleich beider Werke zeigt uns nämlich eine ſo auffallende Übereinſtimmung in manchen Geſichtszügen, daß wir hier entſchieden Porträtähnlichkeit annehmen können. Auf beiden Werken finden wir die langgeſtreckte, feine Naſe, die ſcharf markierten Augenbrauen, vor allem die charakteriſtiſche Oberlippe mit dem Kinn. Gerade dieſe Züge treten uns ja auch noch auf ſpäteren Werken mehr oder weniger entgegen, ſo z. B. auf dem unten zu erwähnenden armadio Vechiettas und bei Sano di Pietro. Ja ſelbſt für Pinturicchios Darſtellung der Heiligen auf deſſen Fresko der Kanoniſation in der Libreria ſind ſie in gewiſſem Sinne vorbildlich geworden. Trotzdem das Typiſche ſowohl bei Andrea als auch bei der Kupferbüſte das Porträtmäßige offenbar überwiegt, ſo hat ſich doch eine Erinnerung an die echten Züge der Heiligen erhalten und ein Beweis dafür iſt eben, daß die beiden Werke — deren Schöpfer, wie wir das auch von dem Autor der Kupferbüſte annehmen können, in perſönlichem Konnex mit der Heiligen geſtanden haben — bis tief ins Quattrocento hinein für die Darſtellung der Heiligen vorbildlich geweſen ſind.

Das zeitlich als nächſtes in Betracht kommende Bild, das aber faſt ein halbes Jahrhundert jünger als das Vanniſche Freskogemälde iſt und von letzterem ſtark beeinflußt erſcheint, iſt das auf der Vorderſeite eines Reliquienſchreines dargeſtellte Bild der beata Catharina von Vecchietta in der Akademie (stanza III, Nr. 204). Der Schrank ſtammt aus dem Ospedale di S. Maria della Scala und muß gemäß der am 29. Dezember 1445 be-

[1]) Zu erwähnen iſt noch, daß auch ein Zeitgenoſſe Vannis, Taddeo di Bartolo, um 1403 in Perugia „a fresco tutta la vita di essa St. Catharina" gemalt hat. (ſ. Vaſari II, 222). Dieſe Fresken exiſtieren leider nicht mehr.

[2]) In dieſer Kupferbüſte wurde bekanntlich in den erſten Jahren nach ſeiner Überführung von Rom der Kopf der Heiligen aufbewahrt.

zahlten Rechnung[1]) im Jahre 1445 von Vecchietta mit Bildern geschmückt worden sein. Auf 8 rechteckigen Feldern sind die Figuren von Heiligen und Seligen dargestellt. Bernardino[2]) und Katharina erscheinen noch als Selige; denn sie haben nur den strahlenförmigen Heiligenschein, während die Heiligen bei Vecchietta sonst immer eine goldene Scheibe tragen. Katharina, auf dem Felde links unten, kniet vor einem sehr einfachen Altar, auf dem ein etwas nach vorn geneigtes Kruzifix steht. Die sehr kleinen Hände hat sie zum Gebet gefaltet.[3]) Augenscheinlich wollte der Künstler die Stigmatisation darstellen. Darauf deutet auch wohl das starke Hervortreten der Wundmale an dem Christus des Kruzifixes. Allerdings hält in den meisten späteren Darstellungen dieser Szene Katharina die Hände nicht gefaltet, sondern sie streckt die Arme aus, um die Strahlen zu empfangen. Weder Lilie noch Wundmale erscheinen hier als Attribute der Heiligen. Das Visionäre fehlt gänzlich. Die Augen starren ins Leere. Das Bild offenbart in frappierender Weise des Malers Mangel an perspektivischen und anatomischen Kenntnissen: der Kopf soll eigentlich zum Kruzifix aufschaun, aber tatsächlich sieht er vorn daneben vorbei. Mund und Augen sind verzeichnet, und der Hals ist viel zu lang geraten. Auch Arme und Hände sind verzeichnet. Aber das anziehende Sienesische verleugnet sich bei alldem auch hier nicht ganz, die Seele des Künstlers offenbart sich uns durch alle seine groben Verstöße gegen die Anatomie und Perspektive hindurch: in dem Niederknieen, dem Aufwärtsblicken des Kopfes und den zum Gebet gefalteten Händen Katharinas gab er den Zug der Demut und des Gehorsams gegen Christus. Im übrigen erinnert namentlich die ovale Gesichtsform mit der langgestreckten Nase und dem kleinen Mund und der enggebundene Kopfschleier an das Fresko Andrea di Vannis.

---

[1]) Milan. II, Seite 369.

[2]) Bernardino wurde bekanntlich im Jahre 1450 kanonisiert.

[3]) Auch bei den Heiligen auf den sieben anderen Feldern sind die Hände zu klein geraten. Es scheint das eine Eigentümlichkeit dieses in der Anatomie so wenig sicheren Malers zu sein.

c. Die Einzelgestalt.

Bevor wir nun die anderen Katharinadarstellungen bei Vecchietta, die alle in die Zeit der Kanonisation fallen, verfolgen, wenden wir uns zunächst zu seinem Zeitgenossen Sano di Pietro und betrachten zuerst zwei kleinere Bilder desselben, die die Heilige darstellen. Das eine davon ist ein Brustbild Katharinas auf dem rechten Eckfelde der Predelle zu dem Altarbilde Nr. 231 (Stanza IV in der Galerie), das andere ein kleines Bild Nr. 264 (Stanza V). Auf dem Mittelfelde der großen Ankona Nr. 233 ist die thronende Madonna mit dem Christuskinde auf dem Schoß und umgeben von betenden Engeln dargestellt. Die Predelle, die sich heute unter dem Bilde befindet, möchte trotz der Beziehung zu dem oben dargestellten Heiligen Cosmas und Damian, deren Legende hier illustriert ist, ursprünglich wohl nicht mit dem Hauptbilde verbunden gewesen sein. Sie scheint für ein größeres Altarwerk angelegt. Auf den Eckfeldern ist links S. Bernardino mit dem Trigramm und rechts S. Katharina dargestellt. Bekannt ist — wir haben schon darauf hingewiesen — ein wie ungemein fruchtbarer Maler Sano war, aus dessen Atelier zahllose Ankonen hervorgingen, von denen namentlich die Galerie in Siena eine stattliche Anzahl gesammelt hat. Trotz der teilweise glänzenden Farbenpracht dieser Bilder — Sano ist nach Taddeo di Bartolo wohl der beste Kolorist des Quattrocento in Siena — kann man sich des Eindrucks der Schablone und Monotonie nicht erwehren. Liest man dazu noch seine Denunzia de'bene vom Jahre 1478, aus der hervorgeht, daß er in sehr ärmlichen Verhältnissen lebte, so gewinnt man den Eindruck, daß seine Kunst nach dem Brot ging. Größern Aufgaben nicht gewachsen, gibt er sein Bestes in seinen Miniaturen[1]) und kleineren Bildern. In diesen offenbart uns der Künstler so zarte und innige Empfindungen, daß wir den Maler der großen Ankonen gar nicht wiedererkennen. Es scheint, als ob sich seine Seele in diese Miniaturen und Bildchen geflüchtet habe, gleichsam um einmal

[1]) In der Libreria Piccolomini des Doms befinden sich auch Miniaturen von ihm (aus dem Jahre 1464).

aufzuatmen. Daß gerade eines der feinsten Bildchen die heilige Katharina darstellt, ist wohl kein Zufall: wieder schließt hier der sienesische Kunstgeist einen engen Bund mit dem verklärten Wesen der keuschen, demutsvollen Färberstochter von Fontebranda. Auf der Predelle zu Nr. 233 hat der Künstler die Heilige mit nach rechts geneigtem Kopf gemalt, womit er die tiefe Bescheidenheit und Demut zum Ausdruck brachte. Die auf die Brust gelegte Hand hält die Lilie, das Zeichen der Keuschheit. Mit der linken Hand hat sie das roteingebundene Buch als Symbol der Liebe gefaßt. Das Seitwärtsneigen des Kopfes — übrigens ein sienesisches Motiv, das sich auch in der Skulptur findet — wiederholt sich bei seinen sämtlichen Katharinadarstellungen, ebenso bleibt die Haltung der Lilie und des Buches immer dieselbe. Ein Meisterstück in der Empfindung ist nun aber das kleine Bild Nr. 264. Katharina ist hier in ganzer Figur dargestellt. Der Mantel ist eng um den Körper gelegt. Den linken Fuß hat sie etwas vorgeschoben, während sie auf dem rechten ruht. „Der Kopf ist viel ausdrucksvoller als auf Nr. 233. Die großen Augen, die fest auf einen Punkt starren, haben etwas melancholisch Sinnendes. In der scharfen Nase und den hochgezogenen Augenbrauen erkennen wir die Energie der Heiligen. Der Hintergrund ist von Gold. In diesen Bildern — und ich möchte hinzufügen bei allen Katharinadarstellungen Sanos — fehlt fast gänzlich der asketische Zug, dagegen tritt das Gemütvolle, Sinnige vor allem in den Vordergrund: die Eigenschaften der dolcezza, der tenerezza und des amore bei Katharina sind hier betont. Bedeutsam ist auf diesen beiden Bildchen das Zurücktreten der Legende, das eben vor allem in dem Fehlen fast jeder Askese sich zeigt, die in der Raymundschen Legende doch so sehr betont wird.

Eine merkwürdige Scene schildert uns der gradino zu einem kleineren Madonnenbilde (Nr. 261, st. V). Auf dem Hauptbilde sehen wir die Halbfigur der Madonna, die das mit einem golddurchwirkten Hemdchen bekleidete Jesuskind auf dem rechten Arm trägt. Rechts und links Heilige und Engel. Auf dem gradino haben wir die Halbfiguren von mehreren Heiligen, in

deren Mitte sich die Pietà befindet. Links von der Pietà S. Francesco, die Wundmale zeigend, und S. Bernardin mit dem Trigramm. Rechts S. Dominikus und andere. Ganz links aber Christus mit entblößter Brust und Sichtbarwerden der Seitenwunde. Vor ihm kniet, ihn umarmend, Katharina. Christus hat die rechte Hand auf ihr Haupt gelegt und die linke segnend erhoben. Die Heilige blickt voller Verlangen zu ihm auf. Es ist wohl eine Illustration zu der Erzählung der Legende vom Trinken des Bluts oder die Schilderung einer Extase. Lilie und Buch fehlen.

Sano di Pietro hat Katharine verhältnismäßig wenig dargestellt. S. Francesco und seinen sienesischen Ordensnachfolger S. Bernardino hingegen sehr oft. Besonders der letztere erscheint fast auf jedem Bilde[1]). Merkwürdig ist außerdem, daß Sano Katharina nie mit den Wundmalen darstellt[2]). Nur auf dem Fresko im Palazzo publico erscheinen diese, was sich aber hier leicht erklärt, da es sich um den offiziellen Auftrag einer Stadtbehörde handelte, der es daran lag, daß die Heilige mit allen Attributen dargestellt wurde. Das Fehlen der Wundmale sieht fast wie ein bewußter Protest gegen dieselben bei Katharina aus. Sollte Sano in näherer Beziehung zum Franziskanerorden gestanden haben? Dagegen scheint aber die Tatsache zu sprechen, daß sein Tod im Nekrolog von S. Domenico registriert ist![3])

Das Kanonisationsjahr 1461 hatte die Gemüter in Bewegung gebracht: Dominikaner und Bürgerschaft feiern das Ereignis der Heiligsprechung, das dem Ordensstolz der Dominikaner und dem patriotischen Ehrgeiz der sienesischen Stadtbehörde schmeichelte[4]). Eine große Anzahl von Aufträgen wird an Maler und Bildhauer vergeben, um die „meriti amplissimi di questa Santa Vergine cittadina" zu feiern[5]). Auch Sano ist unter den Beauftragten,

[1]) Jakobsen zählt allein 5 große Einzeldarstellungen des Heiligen auf.

[2]) Auch auf dem Triptychon in der Sakristei der Pieve dei S. S. Pietro e Paolo in Buonconvento fehlen die Wundmale.

[3]) Milan. II, Nr. 268, S. 390 (1. November 1481).

[4]) Siehe dazu u. a. decreti del Concistoro (Borgh. e Banchi, Nota zu Nr. 444, S. 240).

[5]) Siehe Milan. II, Nr. 240, S. 339 (17. März 1469/70).

aber falscher Weise hat man lange Zeit das Fresko der heiligen Katharina, welches sich links von Sanos großem Fresko der Incoronazione in der sala di Biccherna des Palazzo publico befindet, dem Künstler zugeschrieben, obgleich es auch nicht im mindesten an seinen Stil erinnert, sondern einen viel groberen und minder begabteren Autor verrät [1]). Auch Jakobsen hält noch an den Irrtum fest, trotzdem wir durch eine Urkunde eines besseren belehrt worden sind (Borgh. e Banchi, S. 227): „Magnifici Domini etc. decreverunt quod Operarius Camere faciat in camera dicti Capitanei palitie residentie .... figuram beate Caterine senensis, quam figuram pingendam locaverunt Francesco Laurenti Bartolomei Milioris pro XII lib. den“ [2]). Jakobsen zerbricht sich (S. 37) auch den Kopf darüber, wie die Heiligengestalten Bernardins und Katharinas hier hinkommen, da das mittlere Fresko vom Jahre 1445, „also 5 Jahre vor der Heiligsprechung Bernardins (1450) und 16 vor der Katharinas“, datiert ist. Er meint deshalb, daß die Gestalten später hinzugefügt oder mit dem Nimbus versehen sind. Aus Milanesi wissen wir nun, daß Sano den heiligen Bernardin erst in dessen Kanonisationsjahr 1450 [3]), und Francesco Milior die heilige Katharina im Jahre 1461 gemalt hat [4]).

Von Sano stammt nun auch das große Freskobild der Heiligen in einem kleinen Privatzimmer des Palazzo publico in der Nähe der sala di Biccherna, wohin sich die Touristen wohl kaum einmal verirren [5]). Es ist, wie bereits erwähnt, das einzige Bild der Heiligen von unserem Künstler, das die Wundmale hat, allerdings nur an den Händen. Das Bild macht einen recht nüchternen Eindruck, zumal es stark nachgeblaßt ist und als einziges Gemälde an der sonst kahlen Wand erscheint. Die äußere Haltung Katharinas

---

[1]) Das Fresko scheint allerdings später auch sehr übermalt zu sein.

[2]) Auffallend ist das Greisenhafte in der Gestalt Katharinas.

[3]) Tom. II., S. 389, Nr. 268: „Dipinge per la Biccherna la figura di S. Bernardino“ (23. Dezember 1450).

[4]) Das schon erwähnte Dokument stammt vom 27. 6. 1461.

[5]) Von Crowe und Cavalc., ebenso von fast allen anderen Schriftstellern, nicht erwähnt.

ist fast dieselbe wie bei seinen anderen Katharinadarstellungen. Wir finden hier aber nichts mehr von der Innigkeit und Zartheit der kleineren Bilder. Es ist ein Zeremonienbild, das der Maler im Auftrage ausführte, ohne mit innerer Wärme und Teilnahme an die Darstellung heranzutreten. Besonders erscheint auch in der leisen Neigung des Kopfes und dem sanftmütigen Ausdruck der Augen der gerade bei Sano hervortretende Zug der Demut und Bescheidenheit nicht in dem Maße und mit solcher Innigkeit geschildert wie auf den kleineren Bildern. Bemerkenswert ist auch hier das Fehlen des asketischen Moments. Das Fresko ist von einigen sehr nüchternen Ornamenten umrahmt, unter denen das schwarzweiße Wappen der Stadt Siena und der Löwe als Wappen des sienesischen Volkes erscheinen.

Diesem Fresko sehr ähnlich ist eine Darstellung der Heiligen auf einem Triptychon in der Sakristei der Pieve dei SS. Pietro e Paolo in Buonconvento, einer kleinen Ortschaft, in der Mitte des Weges zwischen Siena und Monte Oliveto gelegen. Hier befindet sich S. Katharina auf der rechten Seitentafel. Die Farben sind ziemlich stark nachgedunkelt. Die Heilige, trägt sehr scharfe, eckige Gesichtszüge. Sonst ist der Habitus der Gestalt ganz derselbe wie sonst: in der rechten Hand, die auf der Brust liegt, hält sie die Lilie, die linke faßt das (rot eingebundene) Buch. Der Kopf ist etwas nach rechts geneigt. Die Wundmale fehlen, wie schon bemerkt. Im Gesicht fällt der müde Ausdruck auf [1]).

Sano di Pietro war nur Maler. An Vielseitigkeit wurde er weit von seinem nur 6 Jahre jüngeren Zeitgenossen Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, übertroffen [2]), „il quale essendo prima stato orefice molto stimato si diede finalmente alla scultura ed a gettar in bronzo“ (Vasari, vol. IV, S. 209). Von seinem Malertalent spricht Vasari nicht; er erwähnt nur seine

[1]) In der Galerie (Nr. 273) finden wir noch eine heilige Katharina auf dem gradino eines Werkes von Sano; dieser gradino stammt aber von viel späterer Hand; s. Katalog.

[2]) Erlebte 1412—80.

Fresken im pellegrinajo und in S. Giovanni. Wir haben seine Schwächen schon oben in einem Frühwerke kennen gelernt. Der Mangel an Perspektive und Anatomie haftet zumeist auch seinen späteren Werken an, ohne jedoch immer so stark in die Augen zu fallen, wie auf jenem armadio aus der Sakristei der Skala. Das Gebiet aber, auf dem Vecchietta eigentlich zu Hause war, und wo er sehr Bedeutendes geleistet hat, war die Bildhauerkunst, und vielleicht gründet sich auch die außerordentlich günstige Meinung, die seine Mitbürger von seiner künstlerischen Begabung hatten, auf seine Fähigkeit als Plastiker. Charakteristisch für diese Hochschätzung des Künstlers seitens seiner Landsleute ist zum Beispiel ein Brief an Goro Loli Piccolomini vom 28. März 1460 (Milan. II, Nr. 216, S. 308), in dem die Komune Vecchietta dem Papst Pius II. zum Baumeister der Kathedrale in Pienza empfiehlt, weil „gratum esset, tom commodo ipsius civis nostri, tum honore nostrae reipublice". [1]) Auch als Maler — so in dem Faltenwurf der Gewänder — verleugnet er nie seine größere Begabung für die Plastik.

Eine Eigentümlichkeit des Malers, von dem der Bildhauer allerdings nur wenig verrät, ist der vergrämte Gesichtsausdruck, den seine männlichen Heiligen und älteren Männer zur Schau tragen. Es ist das wohl auf den Charakter Vecchiettas zurückzuführen: Vasari bezeichnet ihn als einen melancholischen, grüblerischen Sonderling. Schon auf der ersten uns überlieferten Arbeit des 29jährigen Malers, dem Fresko der scala dei bambini im Pellegrinajo, tritt uns diese Erscheinung entgegen und geht von da ab durch fast alle seine Werke hindurch. Vecchietta ist überhaupt eine Natur von sehr komplizierter Anlage. Sein Wesen ist nicht so leicht zu bestimmen wie das Sanos di Pietro. Ihm fehlt völlig die naive, zarte Gesinnung des letzteren, die ein Erbteil Sassettas ist, und die ihn so sehr zur Darstellung der keuschen, demütigen Färberstochter befähigte. Ihm fehlt auch die Produktivität Sanos; Vecchietta arbeitet viel langsamer. Er ist überhaupt ein

[1]) Nebenbei bemerkt hat sich Pius II. später nichtsdestoweniger für A. Federighi, und nicht für Vecchietta als Baumeister entschieden; siehe Milan., vol. II.

etwas schwerflüssiger Geist. Aber während Sano noch ganz in den Ideen der Gothik, die das Typische betont, befangen bleibt, experimentiert Vecchietta schon viel mehr. Sano kennt eigentlich nur einen Madonnentypus und auch der Typus seiner Heiligen verändert sich kaum. Vecchietta bringt schon eine Menge interessanter, charakteristischer Köpfe, wie das Fresko der Madonna del Manto im Palazzo publico beweist. Sano malt immer gleichmäßig, Vecchietta dagegen ist eine sehr kapriziöse Künstlernatur, er malt je nach seiner Stimmung. Deshalb sind seine Werke auch ihrem Werte nach so verschieden. Wo es darauf ankommt, wie bei dem Altarbild im Dom zu Pienza, nimmt er seine ganze Kraft zusammen und übertrifft alle seine Kollegen, selbst den bedeutenden Matteo da Siena, dessen Ankona in derselben Kathedrale weit hinter der Leistung Vecchiettas zurückstehen muß.

Im Jahre 1449—50 finden wir Lorenzo bei der Freskenausschmückung der Taufkirche S. Giovanni, mit der schon 1447 Matteo da Bologna beauftragt war, beschäftigt[1]). An den Arbeiten, die sich bis zum Jahre 1489 hinziehen, sind außer den beiden Künstlern noch ein Guassparre d'Agostino, dann Benvenuto di Giovanni, zuletzt Pietro degli Orioli beteiligt[2]). Uns interessiert von den Arbeiten Vecchiettas in S. Giovanni das Brustbild einer heiligen Katharina auf einem arco der Tribuna links von Franchis Oelbild der Taufe Christi. Katharina trägt hier natürlich nur den Beatenschein, da das Bild 11 Jahre vor der Heiligsprechung gemalt ist; auch die Wundmale fehlen. Die linke Hand, die die Lilie trägt, liegt auf der Brust, in der rechten hält sie das wieder (rot eingebundene) Buch. Im Gesichtstypus weist diese Darstellung schon auf die späteren hin: Der Mund mit den stark geschwungenen Lippen, die längliche gerade Nase. Im Gegensatz zu Sanos Darstellung ist bei Vecchiettas Katharina das Asketische betont. Die müde blickenden Augen mit den schweren Lidern, die tiefen Schatten unter den

[1]) Siehe Milan. II., Nr. 262 (7. Febr. 1450).

[2]) Vergl. dazu Milan. comment. alla vita di Gentile da Fabriano (Vasari vol. IV, S. 163).

Augen und die fahle Gesichtsfarbe deuten auf körperliche Leiden als Folge der Askese. Das Fresko erscheint wie eine Studie zu dem großen Bilde der Heiligen in der sala del Balestre des palazzo publico. Auf einem Pilaster, der den Hauptraum von der Kapelle trennt, ist hier die Heilige in ganzer Gestalt dargestellt, und zwar steht sie in einer Nische, wo sie auf einen Sockel postiert ist. Das weiße Untergewand fällt in langen, einfachen Falten, die sich nach unten verbreitern, zur Erde. Den schwarzen Ordensmantel hat sie zurückgeschlagen und über den Armen hochgenommen, sodaß er in schönem dreieckigen Gefältel erscheint. Die rechte Hand mit den langen, knochigen Fingern liegt wieder auf der Brust und hält die Lilie. Die linke umfaßt das Buch, das, wie immer, einen roten Einband hat. Die weiten Ärmel bilden große Falten. Der Kopfschleier, der sich in vielen Fältchen um den langen Hals legt, erinnert stark an die später zu besprechende Holzstatue der Heiligen von Neroccio in Fontebranda. Die Wundmale, an den Händen und Füßen durch Strahlenbündel angedeutet, treten sehr ostentativ hervor. Die bleiche krankhafte Gesichtsfarbe mit den schmalen Wangen zeigt die durch Nachtwachen, Fasten und Extasen abgehärmte Nonne. Die Augen blicken unter schweren großen Lidern hervor und schauen sinnend zur Erde[1]). Der Kopf ist ein wenig nach rechts geneigt. Die Lippen sind fest aufeinander gepreßt, gleichsam den verhaltenen Schmerz über die schweren Kasteiungen andeutend. Wichtig ist nun aber an dem Fresko, wie sich hier der Bildhauer Vecchietta verrät. Alles an dem Bilde wirkt plastisch: auch die Postierung der Heiligen in eine Nische zeigt ein plastisches Motiv. Vor allen aber weisen die schweren großen Falten des weißen und schwarzen Mantels und das regelmäßige Gefältel des Kopfschleiers auf den Einfluß der Holzschneidekunst hin. Die Wundmale sind erst später hinzugefügt; denn das Fresko ist ein

[1]) In diesem Sinnenden, das dann so stark bei Neroccio hervortritt, erkennen wir vor allem den Einfluß dieses Freskos auf die Holzstatue des letzteren.

volles Jahr vor der Kanonisation gemalt worden[1]). Damit stimmt auch, daß die Inschrift unter dem Fresko, die die erfolgte Heiligsprechung feiert, erst später darunter gesetzt und vordem eine andere dort angebracht gewesen sein muß; denn man sieht deutlich, wie der Platz, der ursprünglich zur Aufnahme einer Inschrift diente, vergrößert worden ist, damit die jetzige (größere) Inschrift darunter gesetzt werden konnte.[2])

Zwei Jahre später, im Jahre 1462, entsteht die in der Komposition diesem Fresko so nahe verwandte Darstellung der Heiligen auf dem schon erwähnten Altarbilde in Pienza. Vecchietta hat für das Mittelfeld seiner Tafel das Assuntamotiv gewählt. Auf den beiden Seitenfeldern sind links S. Callisto und S. Agata, rechts S. Pio I. und S. Katharina dargestellt. Der Typus der heiligen Katharina ist, wie gesagt, dem im palazzo publico sehr ähnlich, nur daß hier die Gestalt der Heiligen bedeutend graziöser erscheint als die im Rathaus. Die rechte Hand mit der Lilie liegt leise auf dem (rot eingebundenen) Buch auf. Sehr anmutig wirkt auch das Motiv des über dem rechten Arm hochgenommenen Obermantels, wodurch sehr schöne Gewandfalten gebildet werden. Dasselbe Motiv kehrt übrigens auf dem anderen Seitenfeld bei S. Agatha wieder, nur daß hier der weiße Mantel über dem linken Arm zusammengenommen ist.[4]) Katharina blickt, wie im palazzo publico, zu Boden. Das Leidende als Folge der Askese

---

[1]) Die Rechnung, vom 23. April 1460 datiert, finden wir Milan. II, S. 370: magnifici Domini . . . deliberaverunt quod Camararius Biccherne solvat magistro Laurentio . . . libras XX pro sua mercede figurae Catarine beate, suis expensis.

[2]) Die Inschrift lautet: VIRGO AMMIRABILIS ET GLORIOSA SPONSA XPI KATERINA · SENENSIs · RELATA · IN SANCTVAR · VIRGINVM CATALOGVM · A · ROo · PONTIFICE · PIO II. DIE XXVIIII · IV · NII · MCCCCLXI · opus Laurentii Petri Senensis.

[3]) Im Jahre 1460 malte er noch einen Bicchernadeckel mit der heiligen Katharina.

[4]) Nebenbei möchte ich auch auf die schönen Gewänder mit den feinen Mustern der beiden männlichen Heiligen aufmerksam machen. Der ornamentale Schmuck an den Gewändern spielt ja überhaupt eine große Rolle bei den

ist hier weniger hervorgekehrt; in der Stellung Katharinas mit den wohlgepflegten weichen Händen liegt eher etwas Konventionelles. Auffallend ist das Fehlen der Wundmale.

In den Anfang der 60er Jahre fällt auch das schöne Fresko der Madonna del Manto in einem Zimmer des Erdgeschosses im palazzo publico. Leider wird auf dem stark beschädigten Bilde von Katharina nur der Kopf sichtbar, der sich aber als eine sehr unerfreuliche Leistung Lorenzos repräsentiert. Es fehlt jeder individuelle Ausdruck, dazu kommen noch starke Verzeichnungen. Das beste an dem Gemälde sind eben die Gläubigen, auf deren charaktervolle Gesichtstypen ich schon aufmerksam gemacht habe.

Vecchietta hat im Jahre 1473 noch eine Silberbüste der Heiligen für den Dom gearbeitet.[1]) Leider existiert dies Werk, das bei gleichem Gegenstande einen so interessanten Vergleich des Bildhauers und Malers Vecchietta ergeben hätte, nicht mehr.[2]) Die Allogazion zu der Arbeit liegt uns unter dem 20. November 1472 vor.[3])

Vecchietta hat einen weitgehenden Einfluß auf die Kunst seiner Heimatsstadt ausgeübt. Als Maler hat er gewirkt auf Francesco di Giorgio, Matteo di Giovanni und dessen Schüler Guidoccio Cozarelli und auf Benvenuto di Giovanni, als Bildhauer vor allem auch auf Neroccio. Derjenige aber unter diesen, der Vecchietta in seinen Tendenzen und Eigenschaften am nächsten kommt, ist Francesco di Giorgio. Jener Widerstreit zwischen

---

sienesischen Malern der Quattrocento. Hier ist es vor allem die Gestalt des Lorenzo, an dessen prachtvoller mit Gold verzierten Gewandung die ganze ornamentale Phantasie des Künstlers sich auslässt. Die meisten dieser Maler hatten ja als Kleinkünstler einen großen Ruf, und gerade bei Vecchietta macht sich da wohl der Einfluß der von ihm betriebenen Goldschmiedekunst geltend!

[1]) Rechnung dazu vom 22. März 1473 (Milan. II, Seite 370).

[2]) Die Büste ist bei der Belagerung Sienas im Jahre 1555 verloren gegangen (siehe darüber Fr X. Krauß, op. cit., Seite 132). Nach Borgh. e Banch. befand sich 1482 im Inventar des Doms eine Figur der heiligen Katharina „con base d' argento smaltata". Vielleicht ist damit die Büste Vecchiettas vom Jahre 1473 gemeint.

[3]) cf. Milan. II, Seite 350, Nr. 248.

künstlerischer Tradition und dem neuen Renaissanceideal, der so charakteristisch für Vecchietta ist und vielen seiner Werke einen gewissen experimentierenden Charakter verleiht, bleibt auch seinem Schüler Francesco eigentümlich.[1]) Auch den Gegensatz von fast morosem Ernst (in den Männergestalten) und lieblicher Anmut (bei den Frauen), der uns bei Lorenzo begegnete, finden wir bei Francesco wieder. Das ganze herbe Naturell Lorenzos, das bei den Katharinadarstellungen eher die strenge Keuschheit und das Leidende als das Seelenvolle und Liebenswerte betont, erscheint ebenso bei dem Schüler. Aber als Mensch ist Francesco dabei doch eine viel liebenswürdigere Natur, er ist kein Sonderling wie Vecchietta und kein Melancholiker. Und als Künstler ist er ungleich bedeutender als dieser. Daher ist es auch wohl zu erklären, daß Vasari in dem beiden Künstlern gewidmeten Abschnitte seiner Vite den 27 Jahre jüngeren Francesco zuerst behandelt, während das Leben Vechiettas gleichsam als Anhang zu den Lebensnachrichten über seinen Schüler erscheint. War für Vecchietta die Malerei nicht die Hauptdomäne seiner Kunst, sondern die Plastik, so sehen wir Francesco di Giorgio in erster Linie als Architekt und Ingenieur sich betätigen. Und wie auf Lorenzos Gemälden sich der Einfluß des scalpello deutlich zeigt, so verleugnet sich bei dem Maler Francesco nie der geborene Architekt. Das kommt auf seinen Bildern nicht so sehr in der Vorliebe für architektonische Motive und dem Mangel an harmonischem Farbensinn zum Ausdruck, als viel mehr in dem Mangel an weichen harmonischen Linien, wie sie die Malerei fordert. Bei Francesco überwiegt das zeichnerische Element bei weitem das malerische.

Francesco hat die heilige Katharina nur einmal dargestellt. Er ist der einzige unter den bedeutenderen sienesischen Künstlern, an dem das Kannonisationsjahr und die dadurch verursachte große Begeisterung für die Ideale und Taten der Jungfrau, wie es

[1]) Das, was Jakobsen (Seite 86) nur von Francesco sagt: „unter allen Sienesen dieser Epoche, die alle ruhig, zu ruhig, zu harmonisch sind, ist er der einzige, der das Gleichgewicht verloren hat," gilt mit demselben Recht auch von Vecchietta!

scheint, spurlos vorüberging. Die neuen Tendenzen haben zu stark auf ihn gewirkt und bei ihm — wie das ja bei allem Neuen der Fall ist, wenn es zuerst aufkommt — eine gewisse Reaktion gegen das in Siena geltende religiöse Ideal bewirkt. Francesco steht den mystischen Traditionen über die Heilige, welche das religiöse Ideal der civitas virginis so stark wiederspiegeln, doch zu fern, um nun eine Katharinadarstellung geben zu können, wie wir sie etwa bei Sano di Pietro finden. So ist denn auch die Katharina auf seiner incoronazione in der Galerie (st. X, Nr. 440) nicht frei von einer gewissen Nüchternheit. Auch auf diesem Bilde tritt das Architektonische wieder stark in den Vordergrund. Gekrönt wird das Bild durch Gott-Vater, der in einer kreisförmigen Öffnung des Himmels erscheint. Auf einer Wolke sitzen Christus und Maria; der letzterem setzt Christus die Krone aufs Haupt. Die Wolke senkt sich auf einen Altar und dicht gedrängt gruppieren sich um diesen Heilige, die vorn vor dem Altar in den knieenden Figuren des heiligen Sebastian und der heiligen Katharina ihr Ziel finden. Bei Katharina fällt die frische Gesichtsfarbe auf, die ihr mehr das Aussehen einer gesunden Bürgerstochter gibt als einer Heiligen, wie Katharina sie war. Auch der heilige Sebastian, der noch dazu bekleidet ist, macht wenig den Eindruck eines Märtyrers. In diese festliche Menge passen zwei Heilige wie S. Sebastian und S. Katharina nicht hinein: Nur an den Attributen erkennt man, wer sie sind.

Das Bild stammt nicht, wie der Katalog will, nach dem es dann im Jahre 1471 gemalt wäre, aus dem Ospedala della Scala, sondern, wie u. a. Schubring und Jakobsen erwiesen haben, aus Montoliveto, wofür Francesco es 1472 malte. Es ist in der Komposition für zwei andere Bilder der Folgezeit vorbildlich geworden, für das Bild der Schneemadonna Matteos da Siena, das 5 Jahre später als Francescos Bild entstand, nämlich 1477, und der im Jahre 1508 gemalten Schneemadonna des Girolamo di Benvenuto (st. V, Galerie).

Was Vecchietta und Francesco erstrebt haben, die Einführung der Renaissance in die Malerei, war ihnen nicht gelungen,

da sie in erster Linie Bildhauer oder Architekt waren. Ihr malerisches Können reichte nicht aus, um den Gegensatz zwischen der Tradition und den Anforderungen der Renaissance auszugleichen. In ihren Werken steht beides unverbunden nebeneinander; der Ansatz, beides zu vereinen, ist da, aber es ist nicht durchgeführt. Hier setzte ein Meister ein, der beide an malerischem Können weit übertraf, der vier Jahre ältere Zeitgenosse des Francesco, Matteo di Giovanni. Dieser stammt aus Umbrien, aus Borgo San Sepolcro, dem Geburtsort des großen Piero della Francesca, und so eröffnet er den Reigen der umbrischen Künstler, die belebend und anregend auf die sienesische Malerei einwirken sollten! Aber Matteo, der wohl sehr früh schon nach Siena gekommen ist und die erste Anregung und Lehrerschaft in der Kunst dort gefunden hat, nimmt die sienesische Maltradition völlig in sich auf, ja jenes „attacamento alle mistiche tradizioni" macht sich bei ihm in noch viel stärkerem Grade geltend als bei seinem Lehrer Vecchietta und bei Francesco. Hatten aber letztere, indem sie den höheren formalen Anforderungen der Anatomie und Perspektive genügen wollten, das Gleichgewicht verloren, so tritt beides, Tradition und formales Können, bei Matteo in harmonische Wechselwirkung zu einander. Zwar verstößt auch er noch oft gegen den guten Geschmack, wie z. B. bei den Putten auf dem Gemälde in S. Domenico; am schwächsten ist er vor allem in den Köpfen der älteren Heiligen, bei denen sich auch der deutliche Einfluß seines Lehrers Vecchietta verrät.[1]) Mit Vecchietta hat er auch eine gewisse, in den stehenden Gestalten zu Tage tretende, Steifheit gemein. Matteo ist nun kein Experimentierender wie Vecchietta, kein Stürmer und Dränger wie Francesco, seine Arbeiten machen vielmehr den Eindruck eines ruhigen, klaren Geistes.[2])

[1]) Daß Vecchietta auf Matteo starken Einfluß ausgeübt hat, zeigt auch die Assunta Matteos in der National Galery in London, für die Vecchiettas Assunta im Dom zu Pienza als Vorbild gedient hat.

[2]) Auch da, wo er den Affekt und die Leidenschaft gab, wie in der so häufig gebrachten Darstellung des Kindermordes, bleibt er doch im Grunde ruhig.

Die Renaissance, deren Wirkungen auch er spürt, wirft ihn nicht aus dem Gleichgewicht wie die beiden anderen. Mit ihm, der das Ideal der sienesischen Schule, das in dem Betonen des Sinnigen und Zarten liegt, mit dem neuen Ideal, der Hervorkehrung des formalen Elements, zu einem harmonischen Ganzen verbindet, wäre der sienesischen Malerei der Weg gewiesen worden, den sie hätte gehen müssen, um ihre Originalität zu erhalten. Daß sie diesen Weg nicht weiter gegangen ist, liegt an der Eigenart ihrer Maler. Ausländische Künstler mußten nach dieser Richtung neue Anregung geben und wenn auch diese — ich denke vor allem an Sodoma — sich dem sienesischen Ideal nicht verschließen konnten und es aufnahmen in ihre Schöpfungen, so bleibt das Sienesische doch nur ein Surrogat, es ist nicht mehr das Beherrschende. Nur ein Schüler Matteos ist seinem Meister darin gefolgt: der sonst ziemlich unbekannte Pietro degli Orioli, der, 28 Jahre jünger als sein Lehrer, mit seinem Altarwerk in der Opera del Duomo wohl an die besseren Leistungen Matteos heranreicht. In formaler Hinsicht freilich muß er wohl hinter diesem zurückstehen.

Jakobsen nennt Matteos Kunst bei glänzendem und kühlen Kolorit eine „kalte" Kunst. Er spricht von einem „Hofdamentypus" seiner Madonnen und unterscheidet andererseits davon einen Muttertypus bei Matteo. Ich möchte nun sagen, daß auch da, wo er die Mutter bei der Madonna betont, diese nicht frei von einer gewissen reservierten, stolzen Haltung ist. Das nun, was seinen Madonnen jene ernste Zurückhaltung und seinen Farben einen glänzenden, aber unlebendigen Anstrich gibt, liegt in dem durchaus aristokratischen Charakter des Künstlers begründet. Die sienesischen Künstler des Quattrocento bis zu Fungai und Pacchia vertreten durchgehend eine mehr demokratische Richtung. Bei Matteo macht sich zuerst ein starker aristokratischer Zug in der Kunst Sienas geltend. Alle jene anderen Künstler, Sano di Pietro, Vecchietta, Francesco di Giorgio, Neroccio, nahmen ihre Modelle aus dem Volk, Matteo holte sich das Modell für seine Madonnen aus vornehmen Patrizierkreisen: deshalb zeigen seine Gestalten eine so ruhige ernste Zurückhaltung und Würde und so feine, edle Gesichtszüge,

die nichts Grobes an sich tragen, so fein geformte zarte Hände und Finger. Seine Putten und Engel sind vornehme Kinder; auch für die Frauen auf dem Kindermord und auf der heiligen Babara haben Damen aus der ersten Gesellschaftsklasse Modell gestanden.

Diese aristokratische Gesinnung drückt nun seinen Werken einen stark zeremoniellen und konventionellen Charakter auf. Es fehlt ihnen die persönliche Note, die besonderes Vecchietta und Francesco den ihren gegeben hatten. Auch die lyrische Empfindung, die ihm ursprünglich in viel stärkerem Maße eigen ist als den beiden anderen, erfährt dadurch eine starke Beeinträchtigung, die gerade bei einem so lyrischen Thema, wie es die Darstellung der heiligen Katharina für die sienesische Kunst war, hervortreten mußte! Dieser Mangel tritt gleich bei der Katharina auf seinem Bilde der Schneemadonna in dem Kirchlein St. Maria delle Nevi in Erscheinung. Katharina kniet rechts vor dem Thron der Madonna, den Kopf hat sie zu Maria aufgehoben und die Hände zum Gebet gefaltet. Der schwarze Mantel ist über den linken Arm hochgenommen. Die Lilie hält sie nicht, wie gewöhnlich, in der rechten oder linken Hand, sondern zwischen den gefalteten Händen. Das Buch und die Wundmale fehlen. Der weiße Mantel legt sich in künstlichem Faltenwurf um die Füße. Katharinas Gesichtsausdruck zeigt nichts von der Innigkeit und Zartheit, die uns bei Sano di Pietro so entzückte. Es ist eher etwas Herbes und Strenges, das wir hier wahrnehmen. Matteo betont nur eine Seite im Wesen der Heiligen: die Keuschheit, und zwar jene kalte Keuschheit, die nicht, wie bei Sano, verklärt wird durch unendliche Sanftmut, Liebe und Zartheit. Ja es liegt — und das kommt auch hier bei Katharina zum Ausdruck — wie stille Trauer auf den Werken dieses so ruhigen und ernsten Künstlers. Matteo meditiert viel; er will völligen Ernst mit seinem Beruf als religiösem Maler machen. Aber die Meditationen treiben ihn noch viel mehr in jene ernste, fast stolze Reserve und er mag sich da oft selbst bewußt geworden sein, daß er das, was ihn im Tiefsten bewegte, nicht auszudrücken imstande sei. Wie rührend

bekennt der Künstler das auf seiner zartesten Schöpfung, der Tafel mit der heiligen Barbara, in der stillen Wehmut der drei herrlichen Frauengestalten! Denselben fast traurigen Ernst zeigt eine Katharina auf dem kleinen Tafelbilde mit der sitzenden Madonna in der Gallerie Morelli (Bergamo). Äußerlich erscheint hier die Heilige von dem Katharinatypus seines Lehrers Vecchietta stark beeinflußt; vor allem hat das Vorbild der Katharinadarstellung auf dem Altarwerk im Dom zu Pienza auf ihn gewirkt.

Der Schüler Matteos, Guidoccio Cozarelli, dem eine Zeit lang das Glück zuteil wurde, daß er mit dem Bildhauer Giacomo Cozarelli verwechselt wurde, ist ein höchst unbedeutender und schwacher Meister, der sich oft so sklavisch an seinen Lehrer anschloß und dessen Kompositions- und Malweise so täuschend nachahmte, daß man manche seiner Werke dem Matteo zugeschrieben hat[1]). Noch deutlicher als dieses Bild im palazzo publico erweist sich das Madonnenbild Nr. 446 der Gallerie (st. X) als ein Werk Cozarellis, das von Jakobsen und Crowe und Cavalc. noch für ein Werk Matteos gehalten wird und der Katalog sogar als „maniera di Pietro degli Orioli" bezeichnet. Ein Engel reicht dem Christkind auf einer Schüssel Früchte dar; hinter der Madonna erscheint rechts S. Katharina. Dies Bild Cozarellis ist offenbar in Anlehnung an das erwähnte Tafelbild Matteos in der Galerie Morelli entstanden. Denn auch hier finden wir S. Sebastiano und S. Katharina hinter dem Thron der Madonna. Ausschlaggebend, es dem Cozarelli zuzuschreiben, ist vor allem der Typus der heiligen Katharina, in dem wir nichts von dem tiefen Ernst spüren, mit dem Matteo ihre Gestalt umgab. Der Gesichtstypus der Heiligen entbehrt bei Cozarelli jeder tieferen Charakteristik. Dasselbe gilt übrigens auch von den meisten anderen Heiligen, wie wir das auf einem größeren Bilde, das den Brüdern Palmieri Nuti gehört und auf der Mostra 1904 ausgestellt war, sehen können: Katharina steht hier, mit Buch und Lilie aus-

[1]) Dazu gehört z. B. das Tafelbild mit der Madonna in der saletta di passo im palazzo publico, das die Jahreszahl 1484 trägt. Auch Jakobsen weist das Bild Cozarelli zu.

gerüstet, neben dem Thron der Madonna. Interessant ist das kleine Bild Nr. 445 der Galerie (st. X), weil hier zum ersten Mal ein Motiv aus der Legende deutlich verwertet ist! Es ist die Scene dargestellt, wie Christus Katharina das Herz aus der Seite nimmt und ihr dafür sein eignes Herz gibt, während sie in der Kirche betet: „subito circumfulsit eam lux de coelo, et in luce apparuit ei Dominus, habens in sacris suis manibus cor quoddam humanum, rubicundum et lucidum .... inquit: .... trado tibi cor meum, quo semper vivas“ [1]). Mit diesem Ereignis ist der Moment höchster Extase gegeben. Aber wir bemerken nichts davon auf dem Bilde Cozarellis. In einer kleinen Kapelle kniet rechts neben dem Altar die Heilige. Hinter dem Altar erscheint Christus, von Cherubim umgeben, in einer Mandorla. In den Mienen Katharinas spiegelt sich nichts von innerer Erregung über den intimen Vorgang: mit einem einfältigen, fast blöden Gesichtsausdruck begleitet sie die Handlung. Cozarelli hat sich hier an ein Thema, vielleicht das künstlerisch schwierigste der Legende, gewagt, dem er bei weitem nicht gewachsen ist. Aber höchst bedeutsam bleibt doch, daß hier zum ersten Mal der Versuch gemacht ist, die Legende künstlerisch zu verwerten — wenn nicht schon das Vorbild Fungais, der, wie wir noch sehen werden, in viel stärkerem Maße als die übrigen Quattrocentisten auf die künstlerischen Motive der Legende eingegangen ist, auf ihn gewirkt hat. Von den Attributen Katharinas erscheint nur das Buch, das vor dem Altar liegt: die Lilie fehlt, ebenso fehlen auch die Wundmale.

Für ein Werk Cozarellis halte ich auch das Glasgemälde über dem Hauptportal der Kirche Fontegiuste, das die thronende Madonna, flankiert von den stehenden Heiligen S. Bernardino und S. Katharina, darstellt [2]). Da im Jahre 1484 mit dem Bau der Kirche begonnen wurde [3]) so nehme ich an, daß es etwa im Jahre 1490 entstanden sein mag. Von Matteo kann das Gemälde nicht sein, da es viel zu grobe Formen und Züge aufweist, aber

[1]) A. S. S., Abschn. 180.

[2]) Gewöhnlich ist der Autor als „ignoto del secolo XV“ bezeichnet.

[3]) Siehe darüber A. Marelli op. cit., S. 51.

es zeigt den von Matteo beeinflußten Stil Cozarellis, vor allem in dem Christkind mit dem Wasserkopf, dem goldenen Hemdchen, mit dem, wie auch oft bei Matteo, der kleine Jesus bei Cozarelli meist bekleidet ist, und schließlich weisen darauf die feingeformten Hände der Madonna. Die beiden Heiligen, Bernardino und Katharina sind sehr hagere und ausdruckslose Gestalten. Katharina hält in der rechten Hand Buch und Lilie; die Wundmale fehlen. Unten am Gemälde befindet sich das Wappen des Stifters[1]).

Wir haben endlich im museo dell' archivio in Siena noch eine tavoletta mit der Darstellung der Stigmatisation Katharinas aus dem Jahre 1499, deren Autor ebenfalls als „ignoto" bezeichnet ist. M. E. können wir auch hier Cozarelli als Autor geltend machen. Katharina, in dreiviertel Facestellung dargestellt, empfängt die Stigmata. Im Hintergrund erscheinen, in Bewunderung über das Wunder versunken, die beiden treuen Begleiterinnen der Heiligen, Alessia und Francesca. Auf einem Bandstreifen lesen wir die Inschrift: „Stigmata passa fuit", ein Zitat, das aus dem von Pius II. verfaßten Epitaph auf Katharina stammt[2]).

Wie stark sich um diese Zeit das künstlerische Interesse, zwar zunächst nur ganz allmählich, der Darstellung der Legende der Heiligen zuwandte, dafür zeugt auch ein Bichernadeckel mit dem sposalizio Katharinas in eben jenem museo dell' archivio, dessen als „ignoto" bezeichneten Autor ich auf die um 1500 eine sehr bescheidene künstlerische Tätigkeit ausübenden Nonnen von S. Marta zurückführen möchte. Das Bild weist nämlich, namentlich in den Farben, eine auffallende Ähnlichkeit mit den in st. VIII der Galerie befindlichen Werken dieser Nonnen auf. Auch in der Galerie haben wir einige Darstellungen der heiligen Katharina von ihnen. Diese Bilder, die wenig bedeutend sind, fallen durch

[1]) In Siena werden uns um diese Zeit hauptsächlich ein Cristofano di Simone und ein Magistro Domenico als maestri di vetro genannt (cf. Borgh. e Banchi, op. cit., S. 396—97). Es ist möglich, daß einer von diesen das Glasgemälde in Fontegiuste nach Cozarellis Entwurf ausgeführt hat. Ein Dokoment darüber ist zwar nicht erhalten.

[2]) Abgedruckt in Chavin de Malan.

das reichlich angewandte Gold auf, das der Gestalt der Heiligen etwas phantastisch Aufgeputztes gibt. Diese monache di S. Marta waren sicherlich gute Miniaturmalerinnen[1]).

Habe ich soeben schon auf den Übergang von der Einzeldarstellung der Heiligen zur Legende bei Fungai hingedeutet, finden wir ihn auch bei Benvenuto di Giovanni und seinem Sohn Girolamo, so scheint mir der Umstand nicht unwichtig, daß diese Künstler, deren Leben bis in das zweite oder dritte Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts reicht, von jenen nach Siena berufenen umbrischen Künstlern stark beeinflußt erscheinen. Die Umbrier aber stehen naturgemäß dem Leben der sienesischen Nationalheiligen viel unbefangener und unpersönlicher gegenüber als die sienesischen Maler selbst und waren daher zu einer rein künstlerischen Behandlung der Legende viel eher befähigt! Denn außer dem Fehlen einer Monumentalmalerei in Siena ist doch gerade jene zarte, mystische Richtung der sienesischen Maler des Quattrocento, die sie zu den geistigen Erben der Färberstochter von Fontebranda macht, der Grund, weshalb sie immer wieder in Einzeldarstellungen der Heiligen ihre eigene Seelenstimmung zum Ausdruck brachten. Wir haben gesehen, daß ein Künstler wie Francesco di Giorgio, der das Problem der Form in den Vordergrund stellte und mehr das Künstlerische, unabhängig vom Religiösen, betonte, in seinen Katharinadarstellungen nicht befriedigte, weil er einerseits zu sehr Renaissancemensch war, um zu einem Verständnis dieses eminent mittelalterlich-religiösen Stoffes durchzudringen, andererseits auch noch zu sehr Sieneſe, um eine rein künstlerische Behandlung zu bringen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist es nur ein Künstler, der unbekümmert um alle neuen Probleme, die immer mächtiger auch in das Kunstleben Sienas eingreifen, das religiöse Ideal der sienesischen Malerei und damit das Ideal der Dominikanerin in seiner ganzen Reinheit und Innerlichkeit vertritt. Es ist Neroccio, der gleichsam an der Grenzscheide zweier Kunstepochen steht; denn 2 Jahre nach seinem Tode, im Jahre 1502, kommt Pinturicchio nach Siena

[1]) Das bestätigt auch ein Brief, den diese Nonnen an die Insassen eines befreundeten Klosters richteten. (Borgh. e Banchi, S. 361, Nr. 190).

und schafft das große Fresko der Kanonisation Katharinas. Neroccio stammt aus vornehmem Geschlecht, aber das Aristokratische äußert sich bei ihm nicht, wie bei Matteo — der wohl weniger geborener Aristokrat war als vielmehr in gesellschaftlichen Beziehungen zur Aristokratie stand —, in einer äußerlichen kühlen Zurückhaltung, sondern liegt nach der Seite des seelisch Adeligen, das in der Darstellung des Zarten und Innigen sich oft bis zum Sublimsten steigert. Es fehlt der Kunst Neroccios — und das kommt bei ihm noch stärker zum Ausdruck als bei den anderen sienesischen Malern — jeder heroische, ja jeder männliche Zug. Deshalb entbehren seine Männer auch aller Kraft. Seine ganze künstlerische Fähigkeit liegt in der Darstellung eines zarten, fast ätherischen Frauentypus'. Es liegt in seinen Madonnen etwas von dem „ideale incorporeale" von Dantes Beatrice:

„Mostrasi si piacente a chi la mira,
Che dà per li occhi una dolcezza al core
Che 'ntender nolla pò che nolla prova,
E par che de la sua labbia si mova
Un spirito soave piene d'amore,
Che va dicendo a l'anima: sospira!"

(Vita nuova, Canz. XV).

Bei Neroccio gelangt jenes Ideal der sienesischen Malerei, das wir einleitend als „poesia dell'anima" bezeichneten und das die innige Verschmelzung einer ästhetischen und religiösen Weltanschauung darstellt, zur höchsten Entfaltung. Und wie in der Vita nuova Beatrice einmal das unpersönliche Ideal des Dichters ist, das nur als Abstraktion für ihn besteht, das aber andererseits wieder einen so ganz persönlichen Charakter annimmt, indem es doch eine bestimmte Frau ist, auf die er sein Ideal überträgt, so äußert sich ebenso Neroccios Frauenideal nach zwei Richtungen, indem die Madonna gleichsam das Unpersönliche, die heilige Katharina das Persönliche darin vertritt. Zwar wird auf den kleinen Madonnenbildern Neroccios das Typische bei Katharina noch betont, seinen vollen Triumph feiert das Persönliche erst

in jener Holzstatue von Fontebranda. In dieser haben wir das ganz persönliche Bekenntnis des Künstlers, der mit tiefem Verständnis die Persönlichkeit der Heiligen erfaßt und alle ihre Wesenszüge so erschöpfend zur Darstellung gebracht hat, wie kein Künstler vor und nach ihm. Aber gerade bei diesem Werke muß sich mehr noch als sonst in der sienesischen Malerei, die eben vor allem auf eine gefühlsmäßige Aufnahme ihrer Schöpfungen durch den Beschauer Rücksicht nimmt und einer kritischen Analyse wenig Raum läßt, gerade hier, sage ich, muß sich die Schwierigkeit zeigen, die „Sensation", die sich beim Betrachten eines solchen Kunstwerkes einstellt, in Worte zu fassen. Das Gemälde Neroccios in der Gallerie, das die Madonna mit der heiligen Katharina und anderen Heiligen darstellt, gehört noch in die Frühzeit des Meisters [1]). Aber schon hier tritt der ätherische Charakter seiner Kunst hervor. Schon in den blassen Farben, die der Maler Neroccio immer so geliebt hat, kommt gleichsam das Keusche und Überirdische seiner Gestalten zum Ausdruck. Ein anderes Madonnenbild, aus späterer Zeit, das sich im palazzo Saracini befindet, zeigt die heilige Katharina von einer noch zarteren Seite als auf dem eben gesehenen Bilde. Der schwarze Ordensmantel wird hier kaum sichtbar, nur des weiße Untergewand erscheint. Überhaupt ist alles in helle, lichte Farben getaucht. Katharina ist wie mit einem Glorienschein umgeben. Ähnlich wie später Sodoma in S. Domenico das Helle betont hat. Einen ganz anderen Typus der hl. Katharina bringt Neroccio auf dem Madonnenbild Nr. 285 (Galerie, st. VI). Die Heilige erscheint wieder rechts von der Madonna, aber nicht, wie auf den beiden andern Bildern, in halbem Profil, sondern in ganzer Facestellung. Und während auf den beiden anderen Darstellungen das extatische Moment, das Entrücktsein von der Erde, hervortrat, haben wir hier die leidende Jungfrau. Denn während auf jenen Bildern alles weiche Linien und schwellende Gesichtsformen, gerade bei Katharina, zeigte, erscheint hier das Gesicht mit eingefallenen Wangen, und während dort der Kopfschleier in breiten Falten lag, umgibt er hier Kopf

[1]) Neroccio ist hier noch gänzlich abhängig von seinem 8 Jahre älteren Freunde Francesco di Giorgio.

und Hals in knitterigem Gefältel. Die Augen haben einen traurigen Ausdruck.

Beide Typen nun vereinigt der Künstler in seinem Hauptwerke, der im Jahre 1470 entstandenen bemalten Holzbüste der Heiligen in Fontebranda [1]). Die Statue steht im unteren Oratorium und erscheint leider während des größten Teils des Tages in schlechter Beleuchtung. Neroccio war erst 23 Jahre alt, als er sie schuf. Seine Jugend aber verrät der Künstler in diesem nach der Seite der Auffassung so reifen Werke nur in dem etwas zu üppigen Faltenwurf, der noch keine Beherrschung kennt. Aber wie wundervoll wirkt als Kontrast zu dem Leben und der Bewegung in der Gewandung die vornehme Ruhe des Kopfes! Vor allem aber ist bewundernswert, was der doch erst 23jährige Künstler hier als Stimmungsschilderer geleistet hat! Auf keinen Künstler in Siena haben das Leben und die Schriften der Heiligen einen so tiefen Einfluß ausgeübt wie gerade auf ihn, sodaß man die Darstellung der Heiligen das künstlerische Thema Neroccios nennen kann. Wie sehr tritt z. B. in dieser Beziehung, in der Erfassung des geistigen Gehalts der Persönlichkeit, die 17 Jahre später entstandene, allerdings unvollendet gebliebene Statue der hl. Katharina von Alexandrien in der Johanniskapelle des Doms gegenüber dem Werk in Fontebranda zurück! Der Kopf ist leise nach vorn geneigt und sieht auf den Beschauer. Die nur halb geöffneten Augen geben der Gestalt etwas Träumerisches und Müdes. Dazu tritt aber ein inniger Zug und der Eindruck großer Energie. Sehr energisch ist z. B. auch die Haltung der linken Hand, wie sie das (roteingebundene) Buch hält. Die Wundmale an den Händen sind durch goldene Strahlen bezeichnet. Das Seitenmal befindet sich — abweichend von der sonstigen Auffassung — auf der linken Seite. Das erklärt sich daraus, weil die rechte Seite durch die Lilie gänzlich verdeckt wird. Ich glaube deshalb auch nicht, daß Schubring Recht hat, wenn er meint, „die Lilie sei in der erneuerten Form viel zu an-

[1]) S. Milan, doc. II, Nr. 240, S. 339: „. . . . lire 31 . . . . . a Neroccio dipentore per parte d'una S. Cat. à fatta fare di legniame per stare in su l'altare."

spruchsvoll geraten". Zudem würde auch m. E. die Geschlossenheit der Komposition leiden, wenn die Lilie, wie Schubring das von ihrer ursprünglichen Stellung annimmt, über die rechte Schulter hinausragte.

Im Nachlaß Neroccios fand sich noch eine Terrakottabüste der hl. Katharina, die aber nicht mehr erhalten ist. Auch gemalt hat er die Heilige noch öfter: ich erwähne u. a. noch ein Madonnenbild mit der Heiligen und Hieronymus in Mailand (Privatbesitz).

Ein den Tendenzen Neroccios in gewisser Beziehung verwandter Künstler war der Sohn Sassettas, Giovanni di Stefano. Aber während Neroccio — wie Vecchietta und Francesco di Giorgio — Malerei und Plastik in einer Person vereinigte, ist Giovanni nur Plastiker. Und das bedeutet viel! Er ist frei von den Traditionen und faßt die Aufgabe der Darstellung Katharinas von der rein künstlerischen Seite an, indem er eine Neuerung bringt, die für die Folgezeit entscheidend wurde. Er nimmt nämlich jene aus der Legende stammende und im Volke lebende Tradition, die von körperlicher Schönheit der Nonne wußte, auf und überträgt sie in die Kunst. Er wird so zum direkten Vorläufer von Sodoma.[1])

Die Kanonisation der Heiligen, die so viele Aufträge für die sienesischen Künstler abwarf, hatte auch für den 22jährigen Giovanni den Auftrag zur Herstellung einer Silberbüste, die den Kopf der Heiligen beherbergen sollte, im Gefolge. Giovanni hat sie im Jahre 1466 hergestellt; leider existiert sie nicht mehr.[2])

Eine kunsthistorische Streitfrage erhebt sich bei dem Tabernakel in der Katharinakapelle in S. Domenico. Man hatte dies lange Zeit dem Vecchietta zugeschrieben, ebenso wie man ihn für

---

[1]) Vielleicht beruhte diese Tradition auf jener versteckten Andeutung der Raym.'schen Legende, die von der „speciositas" der allerdings noch im jugendlichen Alter stehenden Heiligen spricht. Sie mußte den Künstlern in dem Augenblicke von Bedeutung werden als sie sich vor allem von künstlerischen, und nicht mehr allein von religiösen Motiven, leiten ließen.

[2]) Milan. doc. II, Seite 332—35.

den Autor der Silberbüste hielt. Indem letzteres durch das von Milanesi aufgefundene Dokument widerlegt wurde, hielt dieser es für natürlich, auch das Tabernakel Giovanni zuzuweisen: „avendo i frati commesso a maestro Giovanni, di fare il modello della testa . . . . parrebbe più ragionevole che allo stesso maestro fosse stato dato anche il lavoro del tabernacolo“. Schubring schließt sich dieser Ansicht an, aber es scheint mir nicht wahrscheinlich, wenn er das Tabernakel schon im Jahre 1466 entstanden sehen will. Denn die ganze Anlage zeugt doch von einer künstlerischen Reife, deren ich den erst 22jährigen Künstler noch kaum für fähig halte! Auch bleibt die Tatsache der Nichterwähnung in jenem Dokument von 1466 befremdlich!

Vor der Tür des Tabernakels halten zwei Engel Wache; darüber befindet sich das Hochrelief der heiligen Katharina. Vor sich hat sie das aufgeschlagene Buch, in dem sie voller Aufmerksamkeit liest. Über dem Relief flattern in einem Halbrund vier Cherubim. Durch das Motiv des Lesens, die leise Neigung ihres Kopfes und die sinnenden Engelsgestalten neben der Tür, die keinerlei Bewegung zeigen, kommt eine Ruhe und Feierlichkeit in das Werk, die seinem Zwecke durchaus angemessen ist. Das ist wiederum sienesische Andacht und Frömmigkeit, das ist vor allem die Frömmigkeit der Heiligen selbst, die fern von allem lauten Treiben der Welt doch am liebsten in stiller Meditation verharrt. Zugleich mache ich auf einen Zug aufmerksam, der später auch vorbildlich für Sodomas Fresken wurde. Katharina blickt in das Buch; sie ist ganz mit sich selbst beschäftigt. Auf den Andachtsbildern der sienesischen Maler sehen die Heiligen aus dem Bilde heraus auf den Andächtigen, sie treten in persönlichen Konnex mit der Gemeinde. Sie fordern, indem sie die Gemeinde anblicken, diese zur Andacht heraus. Sie nehmen selbst aktiv Teil an der Andacht der Gläubigen. Hier verhält sich — ganz wie bei Sodoma — Katharina durchaus passiv: sie nimmt gar keine Rücksicht auf die Gemeinde. Aber gerade hierdurch steigert der Künstler die Andachtsstimmung aufs Höchste: dadurch, daß die Heilige ganz allein mit ihrer Gottheit beschäftigt ist und sich des-

halb von der Gemeinde abwendet, wird diese selbst, indem sie sich in die Andacht ihrer Heiligen versenkt, zum Miterleben fortgerissen.

Das asketische Moment fehlt völlig auf diesem Relief, hier erscheint in erster Linie eine große Milde und Sanftmut in Ausdruck und Haltung der Heiligen. Viele Anklänge daran zeigt die Stuckbüste der hl. Katharina im Friedrichmuseum in Berlin, die wir mit Schubring auch Giovanni zuweisen. Die Augen sind halb geschlossen, der Kopf ist wieder leicht geneigt, der etwas große Mund fest geschlossen. In der länglichen geraden Nase und den straffen Muskeln des unteren Gesichtsteils zeigt die Büste ihren zeitlichen Zusammenhang mit dem Relief. Auch hier ist der Nachdruck auf das meditative Moment gelegt.

Ein sehr fein und zart empfundenes Werk, dem Relief von S. Domenico ebenfalls in der Anlage verwandt, ist die Marmorbüste der Heiligen in der Sammlung der fratelli conti Palmieri-Nuti, die Schubring dem Meister zugeschrieben hat. Man hat in ihr eine Vergine sehen wollen und zwar wegen der Inschrift Ave Maria gratia plena am Sockel. Noch ein anderer Umstand könnte uns dazu führen, nämlich das Fehlen des sonst den Kopf der Heiligen fest umschließenden Nonnenschleiers und vor allem die Freigabe des Halses, der hier mit ganz besonderer Sorgfalt vom Künstler behandelt ist. Aber ich meine mit Schubring, die Unterschrift beweist nichts, um in der Büste eine Vergine zu sehen; denn es ist ja möglich, wie Schubring sagt, daß diese Inschrift später hinzugefügt wurde, als die alte verlöscht war.[1]) Die große Neuerung liegt nun aber in dem Kostüm, in der Freigabe des Halses; denn der Künstler will nicht die Nonne schildern, sondern in erster Linie die junge Frau, wie sie ihm aus jener Speciositastradition entgegentrat. Ein Schmelz herber Schönheit kommt hier zum Ausdruck, der noch gesteigert wird durch den Eindruck der Keuschheit, den die späteren Maler nach Sodoma durch das Hervortretenlassen einer vollen Büste zerstören.

[1]) Dafür spricht auch ein alter Kupferstich, der auf der Sieneser Mostra (1904) sich befand und die Büste als die der heiligen Katharina bezeichnete, mit der Hinzufügung: aetatis suae 23. (cf. Schubring, op. cit., S. 148.)

So stehen sich in Neroccio und Giovanni, die Zeitgenossen waren, zwei ganz verschiedene Anschauungsweisen gegenüber: während jener in seiner Holzstatue in Fontebranda in der Zusammenfassung aller historischen Züge der Heiligen die innige Verschmelzung des künstlerischen Ideals mit den Idealen der Dominikanerin darstellt, emanzipiert sich Giovanni schon bedeutend von dem Zusammenhang der Kunst mit der historischen Persönlichkeit Katharinas und formuliert zum ersten Mal die beiden Begriffe, die dann in der Darstellung der späteren Malerei maßgebend werden sollen: Wahrheit und Dichtung, bis schließlich die sienesische Malerei überhaupt nur noch eine dichterische Behandlung des Stoffes kennt und ausklingt in die Katharinadichtung. Hier, bei Giovanni, liegen schon die Keime der Kunst Francesco di Vannis und aller Späteren in ihren Darstellungen der Katharinalegende.

Kennzeichnet Giovannis Kunst ein hoher Schönheitssinn, verbunden mit großer Anmut, Züge, die gerade in jener Marmorbüste bei Palmieri hervortreten, so ist der Kunst seines neun Jahre jüngeren Zeitgenossen Giacomo Cozarelli das Streben nach scharfer, individueller Charakterisierung eigen. Diese Tendenz Giacomos mußte aber ungünstig auf seine Katharinadarstellung wirken. Es fehlt ihm gerade das, was der Katharinadarstellung Giovannis einen solchen Adel verlieh, jene Seelenanmut, die dem eignen Wesen der Heiligen so sehr entsprach. Er hat deshalb auch kein Verständnis für ein so zartes und lyrisches Thema. Seine bemalte Holzstatue der Heiligen in S. Spirito ist denn auch ein Werk, das gar keinen Eindruck macht; es ist überhaupt eine sehr schwache Leistung des Künstlers. Auch unter den Tondi in der Kirche der Osservanza, die Schubring gelegentlich des Umbaus dieser Kirche entstanden sein läßt, im Jahre 1485, und dem Cozarelli zuschreibt, befindet sich ein Relief Katharinas. Leider können wir über dies Relief kein Urteil fällen, da die Tondi, zumal sie sich in bedeutender Höhe befinden, heute mit einer weißen Tünche überzogen sind.

Von dem Schüler Giovannis di Stefano, dem großen Marmorkünstler Marrina, besitzen wir noch eine 1517 datierte

bemalte Holzstatue der Heiligen in der Contrada del Drago,[1]) die vor allem durch die Süßlichkeit im Gesichtsausdruck den Künstler von einer wenig günstigen Seite zeigt. Wir geben Schubring Recht, wenn er von dieser Arbeit sagt: „Die Formen passen zu diesen Wonnen der Extase nicht mehr; aus dem vergeistigten, durchglühten Geschöpf Giovannis ist beim Schüler eine bürgerliche beruhigte Erscheinung geworden" (S. 230).

d. Die Legende.

Am Ende der sienesischen Malerei alten Stiles steht ein Quartett. Es sind Benvenuto di Giovanni, dessen Sohn Girolamo, B. Fungai und schließlich Matteo Balducci, die, wie wir bemerkten, unter dem Einfluß der ausländischen Maler stehend, der Katharinadarstellung durch stärkeres Betonen der in der Legende liegenden künstlerischen Motive einen neuen Impuls gaben. Bei Benvenuto und seinem Sohn Girolamo beschränkt sich der Einfluß der Ausländer allerdings nur darauf, daß diese den beiden Künstlern die Anregung gaben, das Thema der Katharinadarstellung etwas weiter zu fassen. Benvenuto und Girolamo zeigen in ihrem Stil fast gar keine Berührung mit den fremden Malern, obgleich Girolamo z. B. doch erst im Jahre 1527 gestorben ist. Die beiden aber, die stark vom Auslande, besonders von Pinturicchio, beeinflußt erscheinen, sind Fungai und Matteo Balducci.

Es ist nun bemerkenswert, daß es die Szene der Stigmatisation ist, die am meisten von diesen Künstlern bevorzugt wird.

In der Legende Bonaventuras und in den Fioretti[2]) ist die Stigmatisation des heiligen Franz so geschildert, daß Franciscus, im Nachdenken über die Passion Christi versunken, plötzlich in einer Vision den gekreuzigten Christus in Gestalt eines Seraphs erblickt. Nach der Vision bemerkt dann Franziskus die Wundmale am eigenen Körper. Die Aufgabe der künstlerischen Darstellung dieser Szene war nun die, daß man im Gesichtsausdruck, in den Ge-

[1]) cf. Borgh. e Banchi, op. cit., S. 412. Nota zu Nr. 208, (18. luglio 1517).

[2]) S. 273 ff. (op. cit.).

bärden und Bewegungen des Körpers diesen Vorgang, der in der höchsten Extase und in den Affekten der Bewunderung und des Schmerzes gipfelte, zu schildern suchte. Die franziskanischen Darsteller haben den äußeren Vorgang dadurch verdeutlicht, daß von den Wundmalen des Seraphs goldene Strahlen zu den Malen des hl. Franz herabgingen. Das ist nun wichtig: denn dieser Zug, den der Künstler erst erfunden hat, von dem weder in der Legende des Franz noch in den Fioretti die Rede ist, wird von Raym. in seine Legende übertragen.[1]) Zugleich wird hier aus dem Seraph des Bonaventura Christus selbst: „Dominum vidi cruci affixum." Damit ist aber den Darstellern der Katharinalegende die Aufgabe bedeutend leichter gemacht als etwa Giotto und den älteren Darstellern der Franziskuslegende. Warum? Jener Seraph erschien Franz in freier Landschaft, wobei sich für den Künstler die Schwierigkeit ergab, wie er Franz und den Seraph in Beziehung zu einander setzen sollte. Die sienesischen Maler dieser Zeit, am Anfang des XVI. Jahrhunderts — und ihr Vorgänger in dieser Darstellung ist in gewissem Sinn Vecchietta auf jenem armadio von 1445 — verlegen die Vision in das Innere eines Raumes und lassen Katharina (meist rechts) vor einem Altar knieen. Von einem auf diesem stehenden Kruzifix gehen dann die Strahlen aus den Wundmalen auf Katharina herab. Interessant ist übrigens auch, daß Berlinghieri, der als einer der Ersten die Stigmatisation des hl. Franz zum Gegenstand einer künstlerischen Darstellung machte, den Heiligen nicht mit ausgestreckten Armen, sondern mit gefalteten Händen gab — gerade wie Vecchietta auf jener allerdings nur angedeuteten Stigmatisationsszene seines armadio. In allem diesen zeigt sich nun die Abhängigkeit der Raymundschen Legende von den Künstlern der Franziskuslegende. Dazu kommt noch die Tatsache, daß sich auf den Darstellungen in der Kunst das Seitenmal Katharinas immer auf der rechten Brustseite befindet, wie bei Bonaventura und in den Fioretti. Raymund dagegen hatte das Seitenmal in die Herzgegend,

[1]) A. S. S. s. Absch. 195: „tunc ex sacratissimorum eius vulnerum cicatricibus quinque in me radios . . . vidi descendere.

also auf die linke Brustseite, verlegt. Diesen Zug hat die sienesische Kunst gar nicht beachtet, sondern sie ist hier der Legende des hl. Franz und ihrer künstlerischen Behandlung gefolgt.

Benvenuto di Giovanni ist ein wenig bedeutender Künstler. Obgleich Schüler von Vecchietta und Zeitgenosse von Matteo da Siena und Francesco di Giorgio, zeigt er kaum eine Berührung mit der Renaissance. „Naiv und liebenswürdig unbeholfen," nennt ihn mit Recht Jakobsen. Aber so wenig er auch für den technischen Fortschritt der Malerei in Siena getan hat, so überrascht er doch durch mancherlei Einfälle, durch die er namentlich der Katharinadarstellung einige neue Motive zuführt. In S. Caterina della Notte im Hospital haben wir ein Gemälde, das Katharina darstellt, wie sie ihren Manto über vier Miserikordienbrüder ausgebreitet hält. Diese letzteren, je zwei zu jeder Seite der Heiligen knieend, sehen mit gefalteten Händen zu ihr auf. In der rechten Hand hält Katharina ein Kruzifix, in der linken die Lilie. Den linken Fuß hat sie vorgestellt, wodurch etwas Leben in die sonst so steife Gestalt kommt. Der Kopf ist — das alte sienesische Motiv — etwas nach rechts geneigt. Die Wundmale sind durch goldene Strahlenbüschel angedeutet. Im Hintergrund eröffnet sich eine Landschaft. Das in den Formen und in der glatten Ausführung ziemlich rohe Bild, das eine interessante Übertragung des Schutzmantelmotivs von Maria auf unsere Heilige zeigt, überrascht durch das Fehlen jedes tieferen Seelenausdrucks. Auch die anderen Werke Benvenutos lassen unser Herz kalt. Die Gesichtszüge seiner Gestalten haben etwas sehr Ausdrucksloses. Die Seelenanmut fehlt ihm. Das alles gilt auch von dem Bilde, das in demselben Raume hängt und die Stigmatisation Katharinas darstellt.[1]) Vor einem links befindlichen

[1]) Vgl. hierzu und zu den übrigen Stigmatisationsdarstellungen Raymunds vita, Abschn. 192–206: „extenderat (nämlich Kath.) manum et cum manu extenta magnum visa est sentire dolorem .... (193) „jam habes stigmata eius in manibus, quod licet aliis sit invisibile, mihi est sensibile et afflictivum .... „stigmata Dom. ego jam in corpore meo porto. Dominum vidi cruci affixum, super me magno cum lunime descendentem, tunc ex eius vulnerum cicatricibus quinque radios sanguineos vidi descendere, qui ad manus et pedes et cor mei tendebant corpus-

Altar kniet die Heilige und blickt zum Himmel, während der äußere Vorgang durch die vom Kruzifix auf Katharina herabgehenden Strahlen angedeutet ist. Lilie und Buch liegen auf der Altarstufe. Interessant ist der Ausblick durch eine Halle in die ferne Landschaft, ein Motiv, das bei Beccafumi auf seiner „Stigmatisation" wiederholt ist. Künstlerisch an Wert höher als diese beiden Bilder steht das Fresko Benvenutos, das ebenfalls die Stigmatisation schildert, über dem Eingang zur stanza mortuaria im ospedale. Katharina kniet wieder vor dem Altar, in einem von Säulen getragenen Raum. Ihr Kopf ist ganz im Profil gegeben und zeigt die Stumpfnase wie auf Francescos di Giorgio Incoronazione in der Galerie und der Schneemadonna Girolamos di Benvenuto. Das Fresko ist stark nachgedunkelt und überhaupt in schlecht erhaltenem Zustande. Schließlich erwähne ich noch eine hl. Katharina mit Buch, Lilie und Wundmalen auf dem großen Altarwerk des Meisters vom Jahre 1475 (sala X, Nr. 436 der Galerie).

Der Schüler Benvenutos ist sein Sohn Girolamo, der in seinen frühen Arbeiten noch ganz die plumpe Malweise seines Vaters und dessen formale Mängel beibehält. In seinen späteren Werken aber erreicht Girolamo, der sich auch dem Einfluß der fremden Künstler zugänglicher zeigt als jener, eine höhere Stufe, vor allem durch eine viel stärkere Betonung des seelischen Moments. Wirkten Benvenutos Bilder der Stigmatisation und der Katharina del Manto bei dem gänzlichen Fehlen dieses Faktors langweilig, ja abstoßend, so hat gerade Girolamo den Hauptakzent auf die Darstellung des inneren Vorgangs gelegt. Girolamo ist der erste, der bei der Stigmatisationsszene vom gewöhnlichen Schema abweicht, indem er die störenden fünf Strahlen fortläßt und die Vision

---

culi, tunc colorem sanguineum mutaverunt in splendidum, et in forma purae lucis venerunt ad quinque locos corporis mei. Et linea lucida procedens a latere eius dextro non transversaliter sed recto tramite me percussit. Tantum dolorem patior specialiter circa cor" (195) ..... „prae amoris magnitudine coepit languere totaliter" .... „erat ei non alia passio nisi amoris aeterni Sponsi" .... „erat tota quasi flammis amoris accensa" ..... (206).

auf das Geistige überträgt: der Vorgang der Stigmatisierung wird zum rein geistigen Akt gesteigert; nur das Kruzifix mit den stark hervortretenden Wundmalen bleibt. Formal zeigt das Bild in der casa di S. Caterina Girolamo noch ganz in dem groben Formensinn des Vaters befangen, in der so wenig graziösen, ja plumpen Gestalt der Heiligen, die, in aufrechter Stellung, gar nicht in den niedrigen Raum passen würde. Aber auch in der geistigen Erfassung des Vorganges finden wir den Künstler seiner Aufgabe durchaus nicht gewachsen. Er sollte den Taumel der Extase schildern, den Ausdruck des Jubels und Schmerzes der Heiligen geben, aber wie wenig ist ihm das gelungen!

Von einer ganz anderen Seite zeigt sich Girolamo in einem kleinen Bilde auf einem cataletto im ospedale. Der Künstler betritt hier, noch ein Jahr vor Pinturicchios Ankunft in Siena, das Gebiet der Historienmalerei. Auf einer Lunette schildert er in zwei Szenen die historisch denkwürdigste Tat der Heiligen: die Zurückführung des Papsttums aus Avignon nach Rom! Es ist nun für die sienesische Kunst bezeichnend, daß ein Stoff, der eigentlich der Monumentalmalerei eignete und in Fresko hätte behandelt werden müssen, eine Minuaturbehandlung auf einem cattaletto erfahren hat!

Das kleine Bild zeigt nach der formalen Seite den 31 jährigen Maler auf einer Stufe der Vollkommenheit, die fast unerhört für Siena ist. Es macht sich da nun unbestreitbar der Einfluß Pinturicchios geltend, besonders in dem Landschaftlichen, dann aber auch in einzelnen Köpfen, wie in dem des Papstes Gregor XI. Die rechte Seite stellt den Auszug aus Avignon dar.[1]) Vorn reitet in reichem Ornat und der Tiara auf dem Haupt der Papst auf einem Schimmel, begleitet und gefolgt von Kardinälen und Kriegern. Er hat die rechte Hand zum Schwur gehoben, womit er gleichsam seine feste Absicht bekräftigt, dem einmal gefaßten Vorsatze treu zu bleiben. Dem Papst voran schreitet Katharina, eine echt sienesisch empfundene Gestalt in der demutsvollen leisen

[1]) Vgl. die Briefe Katharinas an Gregor XI.

Neigung des Kopfes, dem ernsten und stillen Ausdruck der Augen. In der rechten Hand hält sie die Lilie als Zeichen ihrer reinen und opferwilligen Gesinnung und Liebe zu den Menschen, die sie gerade in dieser schwersten und größten Tat ihres Lebens bewiesen hat! Mit der linken Hand weist sie nach vorn, den schwachen Papst zur Erreichung seines Zieles, das Rom ist, ermunternd. In dieser Geste, die sich bei der daneben stehenden Alessia oder Francesca wiederholt, kommt die ganze Dringlichkeit ihres Wunsches zum Ausdruck: „venite, venite, e non fate più resistenzia alla voluntà di Dio, che vi chiama!“ [1]) — Der linke Teil des Bildes zeigt die Gesellschaft schon auf dem Marsche, Avignon ist in weitere Ferne gerückt. Der Papst reitet jetzt unter einem Baldachin. Die Rechte noch zum Schwur erhoben, blickt er vertrauensvoll auf die voranschreitende Katharina, die jetzt in der linken Hand das Buch trägt. Ihre eigentliche Mission ist erfüllt, aber noch bedarf es der Anspornung und des Zuspruchs des den Einflüsterungen eines unzufriedenen Kardinalkollegiums so leicht zugänglichen Papstes! Zu beachten ist, daß die Haltung und der Gesichtstypus Katharinas, wie er hier erscheint, für die Gestalt der Heiligen auf dem Fresco Girolamos del Pacchia „die Heilung des Matteo Cenni“ vorbildlich geworden ist.

Noch einmal hat Girolamo die Heilige dargestellt, und zwar auf dem früher schon erwähnten Bilde der Schneemadonna vom Jahre 1508, das, ursprünglich für S. Domenico bestimmt, sich jetzt in der Galerie befindet (sala X, Nr. 414). Vor dem Thron der Madonna knieen links die hl. Katharina von Alexandrien, rechts Katharina von Siena. Auf späteren, namentlich außersieneſischen Werken, erscheinen diese beiden Heiligen meistens nur zusammen bei der Darstellung ihrer gemeinsamen Verlobungsfeier mit dem Christkind. Katharina von Aegypten, in reicher Patriziertracht, hält das Buch als Zeichen ihrer Weisheit in der Hand; vor ihr liegt das zerbrochene Rad. Katharina von Siena hat dagegen die Lilie in der Hand als das Hauptattribut ihrer sanctitas. Denn

[1]) Brief an Gregor XI. (Lett. III, 206.)

die Keuschheit ist es, die der Künstler bei ihr zum Ausdruck bringen wollte. Auch hier wieder die leise Neigung des Kopfes. Katharina scheint der Erde entrückt, mit verklärten Zügen blickt sie nach oben. Die Wundmale an den Händen erscheinen wie gewöhnlich in goldenen Strahlenbüscheln. Interessant ist die Gegenüberstellung von S. Katharina und S. Domenico, die wohl eine beabsichtigte ist. Die Raymundsche Tendenz, daß Domenicus und Katharina zusammen den Franziskus der Dominikaner repräsentieren, kommt hier zum Ausdruck.

Ein anderer Schüler Benvenutos, der aber in noch viel stärkerem Maße die künstlerischen Motive der Legende beobachtet hat, ist Bernadino Fungai. Aber auch bei ihm wiederholt sich, was wir schon ähnlich bei Girolamo wahrnahmen: Fungai beschränkt sich bei der Darstellung der mannigfachen Stoffe aus der Legende auf die Predelle. Die sienesischen Maler wagen es noch nicht, die neuentdeckten künstlerischen Motive im Fresko anzubringen; auch das große Altarbild bleibt noch für die altherkömmlichen Schilderungen der Maestà, der Incoronazione usw. reserviert; nur die Darstellung der Stigmatisation erobert sich jetzt ihren Platz auf größeren Altarbildern. Fungai — von dem uns leider keine Urkunden überkommen sind — ist ein nicht uninteressanter Künstler, dessen Werke eine merkwürdige Verschmelzung sienesischer und umbrischer Malweise zeigen. Von Pinturicchio beeinflußt dürfte er doch auch selbst in Umbrien gewesen sein. Dafür spricht namentlich die merkwürdig dunkle Fleischfarbe seiner Gestalten und die Landschaft, deren braune Farbentöne auffallen: „la bellezza di quel malinconico paesaggio“.[1]) — Dieser allgemein umbrische Einfluß und der Pinturicchios ist es auch, der Fungai von der sienesischen Tradition in der Katharinadarstellung freier machte und ihn zu einer stärkeren Erfassung der rein künstlerischen Motive in der Legende befähigte.

In der casa di S. Caterina haben wir im oberen Oratorium eine Stigmatisation von ihm. Die Heilige kniet links vor einem

[1]) P. Rossi, a. a. O., S. 6.

schmucklosen Altar. Die Haltung hat etwas Unbeholfenes und wenig Belebtes, das sich auch darin zeigt, wie z. B. die Falten des Mantels kringelförmig um die Kniee gelegt sind. Lilie und Buch fehlen. Im Hintergrund öffnet sich eine Landschaft mit Architekturen und belebt mit Menschen, darunter Alessia und Francesca, die voller Verwunderung dem Vorgang zuschauen. Eigentümlich ist die Hinzufügung der ganz sienesisch gedachten Himmelserscheinung der Maria mit dem Kinde, von Putten und musizierenden Engeln umgeben, und der poetische Gedanke, daß sich die Heiligen mit inniger Anteilnahme der heiligen Katharina entgegenneigen. Durchaus genrehaft sind die Schilderungen aus dem Leben der Heiligen, die Fungai auf den Predellentafeln unten gibt. Sie stehen aber an künstlerischem Wert bedeutend höher als das Hauptbild mit der Stigmatisation, weil eben hier der Künstler garnicht den Versuch macht, das Dramatische darzustellen, das zu bringen seine Kräfte nicht ausreichten. Leider sind mehrere dieser Predellentafeln durch einen infolge Umwerfens einer brennenden Altarkerze verursachten Brand beschädigt, z. B. die Darstellung, wie Christus, Maria und die drei Dominikaner Katharina erscheinen. Erhalten ist das Predellenstück links: Katharina vor dem Papst in Avignon[1]) und rechts: Katharina diktiert Raym. ihren Dialog,[2]) ein Bildchen, das uns vor allem die launige Erzählungsweise Fungais offenbart. Auch die Predelle zur „Geburt Christi" von Francesco di Giorgio in S. Domenico, die von Fungai stammt, enthält Szenen aus der Legende der Heiligen und hier ist hauptsächlich die linke Seite interessant, die die Vertauschung der Herzen[3])

---

[1]) cf. die Briefe an Gregor XI. und Raymund v. C.

[2]) „circa compositionen cuiusdam libri, quem superno spirito afflata dictavit in suo vulgari, diligentius intendebat". (Abschn. 332 der Legende).

[3]) cf. Legende, Abschn. 179/180: „Videbatur siquidem ei, quod Sponsus aeternus ad eam solito more veniret, eiusque latus sinistrum aperieus, cor inde abstraheret et discederet, sicque ipsa sine corde penitus remaneret." .... (179). Beim Beten in der Kirche „subito circumfulsit eam lux de coelo, et in luce apparnit ei Dom., habens in manibus suis cor quoddam humanum, rubicundum et lucidum ..... appropians latus eins sinistrum

und die Szene „Katharina nimmt von Christus die Dornenkrone“ [1]) schildert. Die erstere Darstellung hat entschieden, wie wir schon andeuteten, auf das denselben Gegenstand beschreibende Bild Cozarellis in der Gallerie eingewirkt. Der andere Teil stellt die interessante Szene dar, wie Christus Katharina zwischen einem kostbaren Diadem und der Dornenkrone die Wahl treffen läßt. Der Künstler schildert den Moment, wo Katharina ihre Hand nach der Dornenkrone ausstreckt: „quod in hac vita eligo semper tuae passionis beatissimae conformari“. Diese Conformatio mit Christi Leiden ist gleichsam das Vorspiel zu der anderen höheren conformatio, der Stigmatisation. Sehr fein hat der Künstler das Dringliche und Verlangende, das in dem Wunsche nach dem Besitz der Dornenkrone und damit der Teilnahme am Leiden Christi sich kundgibt, [2]) zur Darstellung gebracht. Auf einem Predellenstück in der Galerie (sala X, Nr. 421), schildert der Künstler die Verlobung Katharinas mit Christus und den Vorgang, wie sie einem nackten Bettler ihren Mantel gibt. Sie befindet sich unter einer „Himmelfahrt“ Pacchiarottis. Namentlich in der Geschichte mit dem Bettler zeigt sich wieder Fungais nicht unbedeutendes Erzählertalent. Der Darstellung liegt die Schilderung Raymunds [3]) zu Grunde, wie Christus „in forma denudati et pauperis et peregrini“ Katharina erscheint und sie um ihren Mantel bittet. In der folgenden Nacht erscheint Christus der Heiligen und gibt ihr sein eigenes kostbares Gewand: „et ego nunc tibi vestem, invisibilem quidem hominibus, sed tibi etiam visibilem, de meo corpore sacro dabo“. Das

---

aperuit iterum, ipsumque cor, quod in manibus gestabat, intromittens inquit: sicut pridie tibi abstuli cor tuum, sic hodie tibi cor meum trado . . . . . (180).

[1]) cf. Legende, Abschn. 158 (II,4): „apparnit ei Dom. habens in dextera coronam auream, margaritis et pretiosis lapidibus adornatam, et in sinistra spineum diadema Katharina wählt auf Befragen Christi dann die Dornenkrone und Christus „capiti eius cum tanta violentia imposuit, quod spinae violenter caput undique perforabant“.

[2]) Raymund II, Cap. IV: „ . . . . mox spineum diadema utraque manu de Dom. manibus ferventer arripuit“.

[3]) Raymund II, Cap. II, Abschn. 135.

Genrehafte kommt hier wohl am stärksten in der aus einer köstlichen Laune heraus geschaffenen Figur des Bettlers zur Geltung, der sich mit struppigen und zerzausten Haaren, den dürren Leib auf einem Stab gestützt, Katharina bittend naht. Rechts davon ist die Erscheinung Christi geschildert, der sich wieder in der von Fungai beliebten Form einer von dicken Cherubimköpfen gebildeten Mandorla zeigt. Katharina hält die im Gebet gefalteten Hände zu ihm empor. Und nun noch ein sehr wirkungsvolles Motiv, daß das Geheimnisvolle des nächtlichen Besuches steigert: durch ein kleines Fenster des schmucklosen Raumes sieht man in eine nächtliche Landschaft!

B. Fungai kann wohl als der letzte sienesische Maler alten Stiles gelten; denn nun wird der Einfluß Pinturicchios allmächtig und in Matteo Balducci, der schon durch seine umbrische Abkunft (er stammt aus Città della Pieve, dem Geburtsort Peruginos) in engerem Zusammenhang mit den Umbriern steht, verliert die sienesische Malerei fast jeden selbständigen Charakter und wird zur bloßen Nachahmung der Kunst Pinturicchios.[1]) Daß diese Kunst dabei noch manche gute Leistung aufzuweisen hat, werden wir sehen. Matteo hat mit zwei Ausnahmen immer nur die Stigmatisation dargestellt. Auch bei ihm finden wir die Neigung zur Miniaturmalerei, nur daß der Zug zum Genrehaften fehlt, den wir bei Fungai antrafen. Sein Hauptwerk ist die schöne, aber ganz im Geiste Pinturicchios empfundene Himmelfahrt der Maria in der Dominikanerkirche S. Spirito (Cappella Borghesi). Neben anderen Heiligen finden wir Katharina, die zwar in der Gesichtsbildung an Pinturicchio gemahnt, in der demütigen Neigung des Kopfes aber und den auf die Erde gehefteten Augen an die alte

[1]) Nach einer Urkunde vom 11. Jan. 1516 (s. Milan. III) verpflichtete sich zwar Sodoma, Matteo für 6 Jahre in die Lehre zu nehmen, aber wir finden in Matteos Werken auch nicht den geringsten Einfluß des Meisters von Vercelli. Es ist möglich, daß Sodoma bei einer im Jahre 1518 angetretenen und 6 Jahre dauernden Reise nach dem Norden den Kontrakt gelöst hat. Vielleicht hat er das Verhältnis auch schon eher gelöst. Denn Sodoma war ein Mann, dessen Leichtsinn sich wenig um geschriebene Kontrakte kümmerte.

sienesische Darstellungsweise anknüpft. Doch ist die natürliche, ungekünstelte Frische der Empfindung, mit der die Sienesen sonst ihre Heilige meist darzustellen pflegten, einer gewissen konventionellen Geziertheit in der Haltung Katharinas und der Art, wie sie Buch und Lilie gefaßt hat, gewichen. Wichtig ist auf dieser Tafel die Gegenüberstellung von Franziskus und Katharina. Wir befinden uns eben in einer Dominikanerkirche, wo der Künstler auf den Gegensatz zwischen Franziskanern und Dominikanern zu Gunsten der letzteren Rücksicht zu nehmen hatte. Denn es ist nicht ohne Absicht des Künstlers geschehen, daß aus den Wundmalen Katharinas, wie gewöhnlich, goldene Strahlenbüschel hervorgehen, die bei Franz, wo die Wundmale nur einfach angedeutet sind, fehlen. Dieselbe Tendenz wiederholt sich auf der Predelle zu diesem Bilde, die sich jetzt in der Galerie (sala X, Nr. 406) befindet, wo rechts von einer Pietà die Stigmatisation des hl. Franz, links die der hl. Katharina als zwei völlig gleichwertige Vorgänge behandelt sind.

Dieselbe Doppeldarstellung der Stigmatisation wiederholt sich auf einer tavoletta di Biccherna im museo dell'archivio, die ich dem Matteo zuweisen möchte[1]). In der Galerie befindet sich noch ein Dreifigurenbild mit der Madonna und dem Jesuskind auf rotem Hintergrund, flankiert von den Heiligen S. Bernardino und S. Katharina, das Matteo von einer viel schwächeren Seite zeigt als in S. Spirito. Katharina fällt hier durch ihre etwas gealterten Gesichtszüge auf. Auf Matteo geht m. E. auch die von anderen Pacchia oder gar Sodoma zugeschriebene Lunette mit der Stigmatisation der Heiligen im unteren Oratorium von Fontabranda, die sich über der Statue Neroccios befindet, zurück. Das Fresko zeigt das alte Schema der Stigmatisation mit den vom Kruzifix auf Katharina herniedergehenden Strahlen. Endlich befindet sich noch in Mailand bei Signor Crespi eine „Stigmatisation", die ich nicht gesehen habe.

Das Beispiel Matteo di Balduccis zeigt nur zu wohl, daß die Malerei in Siena nicht mehr imstande ist, aus sich heraus

[1]) In den Führern als Werk eines „ignoto" bezeichnet.

neue schöpferische Gedanken zu formen. Ihr durchaus lyrisches Ideal wurde zerstört in dem Augenblicke, wo Künstler wie Fungai sich mehr einer dramatischen Auffassung der Kunst zuzuwenden begannen. Die Geschichte der Katharinadarstellung ist die Geschichte der sienesischen Kunst. Solange die sienesischen Maler in der Einzelgestalt der Heiligen ihre eigene lyrische Stimmung zum Ausdruck bringen konnten, war ihre Kunst selbständig und original. Sobald sie jedoch weiterschritt zur künstlerischen Verarbeitung des legendarischen Stoffes und sich damit vor rein künstlerische Aufgaben gestellt sah, mußte sie bei fremden Künstlern Anleihen machen und verlor damit ihre Selbständigkeit und Originalität. Jetzt trat auch jener Mangel der Schule, der früher in der starken Hervorhebung des Gefühlsmäßigen sein Gleichgewicht erhielt, die Vernachlässigung der Form, deutlich in den Vordergrund. Mit der Berufung Peruginos und Pinturicchios durch Francesco Piccolomini, Gengas und Signorellis durch Pandolfo Petrucci nach Siena schwinden die letzten Reste der Selbständigkeit, fremde Ideen, ihrem eigentlichen Charakter ganz heterogene Elemente, dringen ein und das alte Ideal zieht sich von jetzt ab nur noch gleichsam als Unterströmung durch die Werke der sienesischen Kunst: „all'idea lirica dei primi secoli succede l'idea epica, è la forma che trionfa sul simbolo, la bellezza del corpo in quella dell'anima." (P. Rossi.) Daß jedoch mit diesem Sieg der epischen Idee der Lebensnerv der sienesischen Kunst getroffen war, sagt Rossi nicht.

Von den 10 Fresken, die Pinturicchio im Verlauf der Jahre 1502—1509[1]) in der Liberia des Doms ausführte, interessiert uns das neunte, das die Kanonisation der heiligen Katharina durch Pius II. schildert. Wie sollte der Künstler diesen Vorgang darstellen? Eine glänzende Kirchenversammlung zu geben, der der Papst die beschlossene Kanonisation verkündigt, hätte den historischen Tatsachen entsprochen. Aber der Künstler mußte deutlich machen, daß es eben die Kanonisation Katharinas und nicht irgend eines anderen Heiligen war! Ihre Gestalt mußte also irgend wie auf

[1]) Milan., vol. III, S. 9, Nr. 3 und a. a. O.

dem Bilde erscheinen. Pinturicchio nahm die Exequien-Darstellungen zum Vorbilde. Auf einer mit kostbaren Stoffen ausgestatteten Bahre, die vor dem Thron des Papstes aufgestellt ist, liegt die Heilige mit dem Buch auf der Brust. Ein sehr schönes Motiv, das der Künstler selbst erfunden hat, ist das Herauswachsen der Lilie aus der Hand[2]). Durch dieses Wunder erhält der Vorgang der Heiligsprechung noch eine besondere Steigerung und Bekräftigung. Die Komposition des Freskos ist im übrigen eine wenig glückliche. Es zerfällt in zwei scharf getrennte Räume: in dem oberen geht die eigentliche Handlung vor sich, während in dem unteren Raum, der mit dem oberen in keiner Verbindung steht, die weiteren Teilnehmer, Mönche und Laien, versammelt sind. Das Fresko trägt die Inschrift: Pius II. pont. max Cath. sen. ob innumera eius miracula inter Divas rettulit.

II. Sodoma und Beccafumi.

Pinturicchios Einfluß in Siena blieb abgesehen von den erwähnten Künstlern, die ganz oder nur teilweise unter den von seiner Kunst ausgehenden Wirkungen standen, ein geringer. Trotz der in gewissem Sinne verwandten Kunstrichtung der Umbrier mußten schließlich doch die Sienesen diese Kunst als eine fremde empfinden. Als gereifter Mann, 48jährig, ist Pinturicchio nach Siena gekommen. So geschieht es, daß er den Sienesen etwas zu bringen hatte, aber nichts zu nehmen. Das dramatische Element allein, daß er in die sienesische Schule einführen wollte, mußte auf die Sienesen deshalb seine Wirkung verfehlen, weil Pinturicchio doch nicht groß genug war, um die sienesischen Künstler ganz in den Bann und die Bewunderung seiner Kunst zu ziehen. Sie empfanden es schmerzlich, daß dieser Künstler auf ihr Ideal, dessen

[2]) Es erinnert das an Züge des Volksliedes, in dem z. B. erzählt wird, daß aus dem Grabe eines verehrten Toten eine Blume hervorgewachsen sei, an der man eine Wesensseite erkannte, die den Toten, als er noch lebte, auszeichnete.

größter Vertreter, Neroccio, eben erst gestorben war, keine Rücksicht nahm. Dazu aber war der Umbrier schon zu alt und gereift und fremden Einflüssen zu wenig zugänglich. Es bedurfte eines jugendlich-empfänglichen Geistes, der, ausgestattet mit einem tiefen Sinn für die Historienmalerei, doch noch von den Sienesen lernen konnte. Sodoma war erst 24 Jahre alt, als ihn die Agenten der Firma Spannochi mit nach Siena nahmen. Was er den Sienesen bringt, ist die Kunst Leonardos. Mit dieser Mitgift findet er ohne Weiteres den Weg zu ihrem Herzen. Als Erbe Leonardos bringt er die hohe Begeisterung für Frauenanmut mit und er bringt diese gerade der Stadt, in der alle religiöse Verehrung der Frau galt. In der sienesischen Plastik geht ihm dann das Wesen dieser Kunst ganz auf: vor dem Katharinarelief am Tabernakel Giovannis di Stefano erkennt er ihre Eigenart, erschließt sich ihm der besondere Charakter sienesischer Frömmigkeit. In der ersten größeren Arbeit, die Sodoma in Siena unternimmt, im Jahre 1503, den Fresken des Klosters S. Anna bei Pienza, hat er sich in einem Rundbild der heiligen Katharina zunächst den Sienesischen Typus zu eigen gemacht, indem er sich in dem Motiv des Lesens und der leisen Neigung des Kopfes das Relief Giovannis zum direkten Vorbild genommen hat. Auch äußerlich tritt die Beziehung hervor dadurch, daß das Katharinabildnis in S. Anna — wie das Relief Giovannis — dekorativen Zweck erfüllen soll. Von jener bloßen Aneignung geht er jedoch weiter zu einer eignen Ausgestaltung des Vorwurfes. Auch von Sodoma können wir sagen, daß die Geschichte seiner Katharinadarstellung die Geschichte seiner Kunst ist. Diese aber betätigt sich nach zwei Seiten, in der Fresko- und in der Oelmalerei und die Verschiedenheit und Eigentümlichkeit der beiden Richtungen können wir an der Katharinadarstellung aufzeigen. Das Höchste hat Sodoma, wie wir wissen, in den Fresken geleistet, und hier sind wieder seine größte Leistung die Fresken in der Katharinakapelle von S. Domenico. Das Ziel seiner Kunst ist die Vereinigung sienesischer Kunstanschauung mit Leonardesker Formenschönheit. Beides vereint tritt uns in den Fresken in S. Domenico vom Jahre 1525 entgegen!

Sodoma malt nicht immer mit gleichmäßiger Sorgfalt, wie wir das gerade auch an den Katharinafresken erkennen werden. Wie er malt, das hängt ganz von seiner Laune ab. Aber es gibt kaum einen, der so leicht arbeitet wie Sodoma: ja er handhabt den pennello mit einer Nonchalance wie kaum ein anderer. Dabei liegen die größten Kontraste in seiner Künstlerseele bei einander, einmal ist er voll sprudelnden Humors, ja voller Frivolität, wie er es uns auf seiner Denunzia[1]) zeigt und er sich selbst in jenem schalkhaften Selbstporträt in Monte Oliveto dargestellt hat, dann aber wieder von einem grandiosen Ernst, der uns überrascht. Er ist voller Bizarrerien, und das Wunderlichste ist seine Menagerie von Pferden, Affen, Rabe und anderem Getier, die er selbst mit in das stille Montoliveto nimmt! Ein großer Frauenliebhaber; aber über seine Frau und Töchter klagt er voller Schalk: „trovomi tre bestiacce cattive, che sono tre donne!"

Die Gebote der Behörde überschreitet er oft, die Urkunden der Polizei sind angefüllt von Bemerkungen über Strafgelder, die der cavaliere Sodoma zu zahlen hatte. Vasari ist dem Künstler bekanntlich wenig günstig gesinnt, aber wenn er auch an der Moral Sodomas so viel auszusetzen hat, so muß er doch manche künstlerische Leistung anerkennen. — Sodoma ist eine äußerst sensible Natur, kein menschlicher Affekt, kein landschaftliches Motiv entgeht seiner Beobachtung: tausenderlei Motive erscheinen auf seinen Gemälden und doch leidet die Einheit keine Einbuße, weil er alles auf den Hauptvorgang konzentriert[2]). Diese enorme Sensibilität hat ihn auch befähigt, so schnell in das Wesen sienesischer Kunst einzudringen, wie er schon nach zweijährigem Aufenthalt in Siena in jener Katharina in S. Anna bewiesen hat. Aber wir bemerkten schon früher, daß das Sienesische nicht das Hauptmotiv, sondern nur ein integrierender Bestandteil seiner Kunst sei. Er nimmt gleichsam

[1]) Vom Jahre 1531 (cf. Borgh. e Banchi, S. 456).

[2]) Das gilt jedoch nur von den Bildern, an denen Sodoma mit ganzer Sorgfalt und Aufmerksamkeit gearbeitet hat. Denn wir werden sehen, daß auf den Gemälden, die Sodoma ohne Liebe ausgeführt hat, gerade auch die Einheit der Handlung gestört ist.

das Sieneſiſche als „Tinktur“ auf, die er nötig hat, um ſeine hl. Katharina zu bilden. Er nimmt das Ideal Giovannis di Stefano auf, aber er geht noch weit darüber hinaus. Sodoma ſchafft in ſeiner Katharina — und ich denke dabei an die Fresken in S. Domenico — das vollentwickelte, ſchöne Weib. Schon bei Giovanni trat das Asketiſche zurück, bei Sodoma erfährt das Fehlen des Asketiſchen nun gar noch eine Steigerung in das andere Extrem. Betrachten wir jetzt die Fresken! Rechts vom Tabernakel iſt der „estasi“ genannte Vorgang dargeſtellt. Katharina kniet vor einem Pfeiler und blickt in Verzückung zum Himmel empor. In einigem Abſtand von ihr knieen die beiden Getreuen Aleſſia und Francesca. Droben die Viſion, in der Sodoma an Fungais Idee anknüpfte[1]): Auf Wolken, die ſich dicht über dem Haupte der Heiligen lagern, iſt die Madonna herabgeſchwebt, das Chriſtkind, das ſeine Händchen ſegnend und verlangend zugleich ausſtreckt, auf dem Arme haltend. Zu beiden Seiten der Madonna ſchwebt ein Engel, von denen der eine jüngere Kreuz und Dornenkrone, die Zeichen der Paſſion, der andere die Hoſtie trägt. Links von Maria Gott-Vater und unter ihm die Taube. Eine Fülle von Geſtalten auf engem Felde zuſammengedrängt! Alles auf dem Bilde iſt in Bewegung: ſogar die Putten in den Bogen nehmen Anteil an dem Vorgang. Ein kleiner Putto — ein allerliebſtes Motiv — ſchaut aus einer Öffnung des Bogens neugierig auf die Szene herab. Und doch bei aller Unruhe die größte Ruhe: alles konzentriert ſich in der Hauptfigur der knieenden Katharina. Eine ſtrenge Einheit beherrſcht das Ganze: nur das Verhältnis Katharinas zu den Himmliſchen und das der Himmliſchen zu Katharina iſt geſchildert. Der Handlung entſprechen die Attribute, die hier nur noch eine untergeordnete, mehr andeutende Rolle ſpielen: das an einen Totenkopf angelehnte Buch iſt aufgeſchlagen, die Heilige hat darin geleſen, bis die Exſtaſe kam. Daneben liegt die Lilie. Sehen wir uns noch die Gewandung Katharinas an, wie eng die weiße Ordenstracht um Knie und Leib liegt! So hätte kein Sieneſe des Quattrocento die Nonne

[1]) ſ. Fungais obenerwähntes Altarwerk in Fontebranda.

darzustellen gewagt! Statt Askese blühende Leiblichkeit, die durch das von oben herabströmende Tageslicht in ihrer Schönheit noch gesteigert wird, indem es den Kontrast zwischen der weißkalten Nonnentracht und der weichen Fleischfarbe bei Katharina erst recht hervortreten läßt.

In dem zweiten Fresko, das die Ohnmacht der Heiligen nach der Stigmatisation darstellt,[1]) erhebt sich der Künstler zum Höchsten. Hier ist kein Jubel wie auf dem Fresko der Extase, sondern tiefe Ruhe. An Stelle der herandrängenden Himmlischen auf jenem Fresko erscheint hier nur Christus allein und zwar hoch oben, und die Putten, die rings um ihn sind, verschwinden fast in den Wolken. Ein heller Lichtglanz umgibt ihn: die Wirkung des Geheimnisvollen und Weihevollen dieser Szene wird dadurch noch gehoben. Katharina wird von ihren beiden Getreuen gestützt. Unsagbar schön ist die Haltung ihres rechten Armes, der leise auf dem linken Knie aufliegt. Die Hand zeigt deutlich das Wundmal, dem das Zeigen des Wundmales in dem erhobenen rechten Arm bei Christus entspricht. Die Diskretion der Szene zieht sich selbst bis in das Dekorative hinein: an Stelle der neugierig sich vorbeugenden und zuschauenden Putten hat sich hier der auf dem Gesims sitzende Putto scheu zurückgelehnt und hält eine Lilie in der Hand. Auch auf diesem Bilde entspricht die Lage der Attribute der Situation, das Buch ist nicht aufgeschlagen, sondern geschlossen liegt es lässig hingeworfen vor der Heiligen: es hat seine Schuldigkeit getan und ist jetzt überflüssig. „Una cosi naturale e profonda poesia dell'anima", sagt Rossi von dem Fresko. Dem entspricht schließlich auch die Landschaft im Hintergrunde, die Sodoma hier, wie immer, reich und phantasievoll ausstattet: in ihren sanft ansteigenden Linien verstärkt sie den Eindruck der Ruhe und Andacht!

Aber in dieser Andacht und Ruhe liegt nicht allein das Geheimnis der Fresken. Dazu kommt noch etwas anderes. Die kraftstrotzende, sinnenfrohe, ja sinnliche Natur des Künstlers bricht

[1]) cf. die Beschreibung bei Raymund (II, Kap. VI, 178): „Oculi clausi erant ex toto, aures nullum quantumque magnum sonum percipiebant, et omnes sensus corporei proprio actu pro tunc erant privati."

sich Bahn und formt den spröden sienesischen Stoff in ein leidenschaftliches Bekenntnis zu einem Menschentum um, das nicht seine Kräfte durch die Askese zerstört hat. Aus der Nonne wird das hingebende Weib, in der die Wonne über die in der Stigmatisation stattgefundene Berührung mit dem himmlischen Bräutigam noch nachzittert. Die blendend weiße Farbe der Ordenstracht, deren Wirkung verstärkt wird durch das Licht, ist gleichsam zum Symbol des nackten Körpers geworden, den der Künstler hier nicht bringen durfte. Was bei Giovannis Marmorbüste der Heiligen als herbe, keusche Schönheit wirkte, ist hier vollentwickelte, üppig-sinnliche Schönheit. Zwar ist sie gedämpft durch eine feine Diskretion. Ich möchte noch auf einen Punkt aufmerksam machen, den ich schon oben gelegentlich der Besprechung von Giovannis Relief berührte. Der Künstler hat nämlich in den beiden Fresken eine ganz neue Art von Andachtsbildern geschaffen. Im quattrocentistischen Altarbild sehen, wie wir oben erwähnt haben, die Heiligen aus dem Bilde heraus und halten Zwiesprache mit der Gemeinde. Bei Sodoma sieht keine der beteiligten Personen aus dem Bilde heraus, sondern sie sind ganz mit sich selbst beschäftigt. Die Heiligen sind nicht mehr die Gebenden, sondern selbst die Empfangenden, und waren sie vorher die Vermittler zwischen Gottheit und Menschheit, so verkörpern sie jetzt die Menschheit selbst, die ihre Sehnsucht unmittelbar auf die Gottheit richtet. Das Andachtsbild, scheinbar seines mystischen Wertes entkleidet, erhält doch eine höchste Steigerung des mystischen Gehalts, indem die Gemeinde in der Heiligen ihr eigenes Sehnen nach Gott und die Erfüllung ihrer Sehnsucht, die Vereinigung mit Gott, verkörpert sieht.[1]) —

Das nächste große Fresko an der linken Wand, das die Hinrichtung des Nicolas Tuldo darstellt, zeigt Sodoma nicht auf gleicher Höhe. Die dargestellte Geschichte ist folgende: Ein junger Edelmann aus Perugia, Nicolas Tuldo, ist

[1]) Eine Zeichnung zu dem Fresko der „estasi“ zeigt auf dem Pilaster die Jahreszahl 1525 (Uffizien).

wegen politischer Umtriebe zum Tode verurteilt. In der Verzweiflung über das Todesurteil, das an ihm, der noch so jung ist, vollzogen werden soll, verweigert er alle Tröstungen der Kirche. In diesen Moment fällt sein Zusammentreffen mit Katharina. In einem wunderbaren Briefe an ihren Beichtvater Raymund [1]) erzählt sie diesem die Geschichte der Bekehrung und des Todes des Unglücklichen. Sodoma hat sich, zu seinem Schaden, nicht an die Darstellung der Hinrichtung im Briefe gehalten. „Io distesi il collo, e chinami giù, e rammentalli il sangue dell'Agnello. La bocca sua non diceva se non Gesù è Caterina. E cosi dicendo, ricevetti il capo nelle mani mie, fermando l'occhio nella divina bontà, e dicendo: Io voglio." Der Vorgang ist also hier so gedacht, daß Katharina mit dem Haupt des Hingerichteten in den Händen die Vision erlebt. Sie also ist dort die Hauptperson in der ganzen Hinrichtungsszene. Das ist sie aber im Fresko nicht mehr. In übergroßer Fülle der Figuren schildert der Künstler den Vorgang nach der gerade stattgehabten Hinrichtung, wie der roh und struppig aussehende Henker sein Schwert einsteckt, ein anderer den Leichnam aufheben will, und ein Dritter, den Blick auf den Beschauer gerichtet, den Kopf des Hingerichteten hochhält. Im Umkreis darum stehen Kriegsknechte in römischem Waffenkostüm, dazu kommt die Masse neugierigen Volkes. Ganz links kniet Katharina, von zwei anderen Nonnen begleitet, und blickt zum Himmel, wo zwei Engel die gerettete Seele entführen.

Die große Lanze des einen Kriegsknechtes trennt sie vom Hauptvorgang, dadurch aber wird das Bild gleichsam in zwei Teile geteilt und es entsteht eine ungeheure Störung in der Einheit. Die Störung wird noch dadurch erhöht, daß der Mann im Hintergrunde, der das Kruzifix hält, zum Himmel blickt, und so an der Vision, die nur Katharina erlebt, teilnimmt. — Gerade der auf diesem Fresko gegebene Katharinatypus aber, und nicht der des „svenimento" und der „estasi" hat die späteren Künstler fasziniert, ja auf dem Fresko der Kanonisation von Francesco di Vanni in

[1]) Lett. IV, 273.

Fontebranda ist nicht nur der Kopf, sondern die ganze Gestalt Katharinas eine genaue Nachahmung der Katharinafigur auf diesem Fresko Sodomas.

Sodoma zerstört durch das Fresko den Eindruck der beiden andern Fresken. Vasari hat Recht, wenn er von dieser Arbeit sagt: „ .... Giovann' Antonio si erra ridotto à tale, per infingardaggine e pigrizia, che non faceva nè disegni nè cartoni, quando aveva alcuna cosa simile a lavorare ....“ Sodomas Kunst bewegt sich manchmal hart an der Grenze zwischen Genie und Virtuosentum. In den beiden Fresken des „svenimento“ und der „estasi“ triumphiert das Genie, in dem dritten Fresko der Hinrichtung des N. Tuldo kommt das Virtuosentum zur Erscheinung. — Unter den in Öl ausgeführten Katharinadarstellungen erwähne ich noch das Brustbild der Heiligen in der Galerie (sala VIII, Nr. 357). Es ist ein Bild voll ruhiger und schöner Empfindung, aber ohne den Schwung und die Leidenschaft der Fresken. Auch hier ist wieder das Motiv des Lesens angewandt. Als Attribute erscheinen außer dem gegen einen Totenkopf gelehnten Buch Lilie und Kruzifix. Der Heiligenschein fehlt, dafür ist der Kopf Katharinas von einem hellen Lichtglanz umgeben. Rechts und links erscheinen kleine Puttenköpfe, die aber nur leise angedeutet sind.

Brachte Sodoma die Quintessenz der Legende in zwei Hauptmomenten zum Ausdruck, so kommt es erst durch seinen Schüler Girolamo del Pacchia zu einer eigentlichen Legendenschilderung, der drei große Fresken in dem Hause der Heiligen ausgeführt hat[1]). Es sind vornehme Arbeiten, die in einem mehr dunklen Farbenton gehalten erscheinen, wobei das Dunkelgrüne besonders hervortritt. An Sodomas Vorbild erinnert vieles in diesen Fresken, so die dekorative Einfassung, das Motiv der Putten, die neugierig an dem Wunder teilnehmen in dem Bilde der Heilung des Matteo Cenni, die Pferdeköpfe in dem „Überfall“, die fast

[1]) Lanzi, op. cit. III, D. 67 verwechselt noch Pacchia mit Pacchiarotti. Dasselbe tun aber auch noch Kraus und Chledovski (op. cit., II., S. 26), trotzdem die beiden letzteren doch durch Milanesi eines besseren belehrt sein sollten!

eine genaue Kopie der Pferdeköpfe von der Hinrichtung des N. Tuldo sind, dann die Typen der Personen, namentlich der Frauen. Aber Pacchia ist viel mehr Sieneſe als Sodoma in dem Sinne, daß sich ein Mangel an dramatischer Belebung stark geltend macht; ja wo er den Affekt und die Leidenschaft zu schildern hat, wie auf dem „Überfall", wirkt beides fast als Karikatur. Auch leiden seine Gestalten an einer gewissen Langeweile. Sie äußern zwar ihre Bewunderung und ihr Entzücken über die Wunder Katharinas, aber es geschieht das ohne irgendwie beunruhigend oder mitfühlend auf den Beschauer zu wirken. Das ansprechendste unter den drei Fresken ist das erste an der Wand rechts, „Die heilige Katharina an der Leiche der suora Agnes von Montepulciano" darstellend. Die Legende erzählt den Vorgang an der Leiche folgendermaßen: „sacrum illud corpus deosculandum, pedem alterum videntibus cunctis, levavit in altum .... ex hac C. se amplius inclinavit, sicque pes virginis Agnetis ad locum pristinum paulatim reductus est"[1]). Als einige Tage später Katharina wieder an der Leiche weilt, geschieht ein neues Wunder: „ .... viderunt albissimum et minutissimum manna, more pluviae ex alto descendentem ...." Pacchia hat auf seinem Fresko diese beiden Wunder, die in der Legende zeitlich getrennt sind, in ein zeitliches Ereignis zusammengezogen: Während Katharina an der Leiche kniet, ergießt sich aus einer Rotunde von oben der Mannaregen. In welchem ursächlichen Zusammenhang steht das zweite Wunder mit Katharina? Raym. gibt die scholastische Erklärung: „illud man puritatem et humulitatem, ex albedine et parvitate granorum ostendebat". Indem Pacchia auf seinem Fresko den Mannaregen darstellt, teilt er die scholastische Deutung des Legendaristen und bringt dadurch ein die Hauptaktion störendes Motiv im Bilde an[2]).

Sehr edel ist die Gestalt der heiligen Katharina, aber Pacchia verleugnet hier ganz den Einfluß seines Lehrers Sodoma: Katharina

[1]) Raym. II, 17 Cap. (S. 937).

[2]) Äußerlich hat sich m. E. Pacchia an D. Ghirlandajo angelehnt, dessen Fresko „die Exquien der heiligen Fina" in der Collegiata in S. Gimignano ihm zum Vorbild gedient hat.

ist wieder ganz die demütige keusche Nonne der alten sienesischen Maler, der als das Höchste die stille Meditation gilt. Diese Fresken sind gleichsam ein Protest gegen die Auffassung Sodomas, die als Profanierung gedeutet wird. Noch einmal regt sich der Geist der sienesischen Tradition zu einer letzten Kraftäußerung. Aber die Verweltlichung, die Entwicklung, die von Giovannis Marmorbüste zu Sodomas Fresken geführt hat, sollte triumphieren! Aber betrachten wir zunächst noch die beiden anderen Fresken Pacchias. Das Bild gegenüber stellt die Heilung des Pestkranken Matteo, des Leiters der Skala dar[1]). Auch hier ist Katharina wieder in der einfachen schlichten sienesischen Weise aufgefaßt. Spezifisch sienesisch ist vor allem die Neigung des Kopfes. Das dritte Fresko, die schwächste Leistung, feiert die Heilige als Fürsprecherin, die durch ihr Gebet die Ordensbrüder aus der Gewalt von Straßenräubern rettet[2]). Das Fresko schildert in quattrocentistischer Manier in 3 Szenen die Geschichte des Überfalls. Die Mitte des Bildes zeigt die Brüder in sorgloser Unterhaltung auf der Reise, der Vordergrund den eigentlichen Überfall und die Gefangennahme, die rechte Seite die betende Katharina, und auf den durch das Gebet bewirkten glücklichen Ausgang der Sache deuten wieder die beiden reitenden Mönche, die so eine doppelte Rolle im Bilde spielen.

Im Gefolge Sodomas treten noch einige andere Künstler auf, die aber nicht die Bedeutung Pacchias haben, dem ja bei der Ausmalung des Oratoriums S. Bernardino die Ehre einer Konkurrenz mit Sodoma zuteil wurde. Es sind dies Künstler, wie der Schwiegersohn Sodomas, Riccio oder Andrea Piccinelli und Giomo del Sodoma. Von letzterem befindet sich in der Servitenkirche rechts von dem Madonnenbild Coppos di Marcovaldo eine Heilige mit Buch, Lilie und Wundmalen, die natürlich die heilige Katharina darstellt; von den Führern fälschlich als „B. Elisabetta Vieri" bezeichnet. Von Piccinelli haben wir in der Galerie (sala X,

[1]) Siehe Raym. II, 11. Kap. (243—49).
[2]) Raym. II, 14. Kap. (282—84).

Nr. 409) ein größeres Madonnenbild mit der heiligen Katharina im Vordergrund und auf der anderen Seite S. Dominikus. Der korrespondierenden Stellung der beiden Dominikanerheiligen liegt wieder die antifranziskanische Tendenz zu Grunde[1]). Außerdem stammt von diesem Meister in der Gemäldesammlung des Ospedale ein sehr hübsches kleines, allerdings übermaltes, Triptychon mit der Madonna, Katharina von Alexandrien und Katharina von Siena[2]).

Die Werke dieser Künstler — und dazu sind auch die Fresken Pacchias zu rechnen — tragen alle das Gepräge einer Übergangszeit, die Sienas Kunst allmählich loslöst aus ihrer stillen Verträumtheit, in die der Geist Sodomas schon wie ein Sturmwind gefahren ist und alle religiöse Tradition pietätlos hinweggefegt hat. In ihren Katharinadarstellungen — das haben wir ja bei Pacchia gesehen — wird es ihnen noch am schwersten, sich von den alten Idealen loszusagen. Die Erscheinung der Heiligen wirkt noch zu tief auf die Künstler ein, sie mußten ihre Augen erst an jene unerhörte Neuerung in S. Domenico gewöhnen, bevor sie dazu schritten, die Gestalt ihres mittelalterlichen Nymbus' zu entkleiden und das rein Menschliche, allerdings verklärt durch die Schönheit, in ihr zu sehen. Man bedurfte gleichsam einer vermittelnden Persönlichkeit, die bei allem Betonen des Formalschönen, einen pietätvolleren Weg einschlug. Eine solche, die Siena selbst hervorgebracht hatte, war aber vorhanden, und sie ging Schritt für Schritt an der Seite des Meisters von Vercelli. Beccafumi kommt nicht aus der Fremde wie Sodoma, er ist geborener Sieneſe. Er ist in Siena aufgewachsen und er hat seinen Geist vollgesogen an der überlieferten Frömmigkeit und Kunst. Als Hirtenbube hütet er in stiller Landschaft das Vieh, und sein Blick weidet sich in der Einsamkeit an den sanft ansteigenden Hügelketten des sieneſischen Weichbildes. Da kommt auch über ihn jene Verträumtheit, die ein Hauptmerkmal seiner Landsleute ist, und nun regt sich auch in ihm der Künstler

[1]) Das Bild befand sich ehemals in der Kirche S. Benedetto der Olivetaner (s. della Valle, op. cit. III, S. 381.)

[2]) Von Berenson wohl mit Unrecht B. Fungai zugeschrieben.

und er kritzelt seine zarten poetischen Erlebnisse in den Stein, der auf dem Felde liegt. Beccafumi ist immer ein stiller Mensch und ein stiller Künstler geblieben: „stava il più del tempo solitario", sagt Vasari von ihm[1]). Nur eins hat ihn später verdorben: der Einfluß von Michelangelos sixtinischer Decke, dessen Produkt die Deckenfresken in der sala del concistoro des palazzo publico sind. Aber wir haben es nur mit Beccafumi als dem Darsteller der heiligen Katharina zu tun. Dies ist das Thema, in dem er es zu den größten künstlerischen Leistungen brachte. Er kann ja hier seine Träume weiter träumen. Und oft widerstrebt es ihm, die zarten Gedanken in großen Andachtsbildern zur Darstellung zu bringen, und er flüchtet sich gern in die Predelle: da kann sich sein lyrisches Talent am besten entfalten. — Die überschäumende Lebensfreude des Vercellesen erscheint bei Mecherino bedeutend gemäßigt, er haßt den derben Lebensgenuß, da er die ernste Arbeit beeinträchtigt. Seine Werke sind deshalb auch zumeist sorgfältiger gearbeitet als die Sodomas. Sein Pinsel tanzt nicht über das Bild, sondern Strich für Strich, in langsamem Tempo, schafft er. Dabei liebt er oft gesuchte Pose, und verfällt in Weichlichkeit. Selbst die „Stigmatisation" in der Gallerie ist nicht frei davon. Das Bild (sala X, Nr. 420) überrascht durch die ungeheure Ruhe, mit der der Vorgang dargestellt ist. Jede Leidenschaft ist vermieden. Nicht der stürmische Wunsch der in Extase verzückten Nonne ist geschildert, sondern das stille Zwiegespräch der Braut mit ihrem Bräutigam. Sodoma hatte Christus körperlich, persönlich erscheinen lassen. Hier ist es wieder das Kruzifix, durch das der Vorgang in das Gebiet des Symbolischen verlegt wird. Sodoma hatte mit seiner für das Libidinöse so stark empfänglichen Natur den tiefsinnlichen Kern der Szene hervorgehoben und den Schmerz und die Wonne der conceptio geschildert, Beccafumi beschränkt sich darauf, den religiösen Moment des Vorgangs zum Ausdruck zu bringen. Der Strahl der Abendsonne fällt auf die Szene und beleuchtet das Kruzifix und die knieende Katharina und hüllt den Kopf der schlafenden

[1]) op. cit., vol. V, S. 635.

Aleſſia in ein beruhigendes Halbdunkel. Die ernſten, würdigen Männergeſtalten des heiligen Benedikt und des heiligen Hieronymus im Vordergrund, das ſchöne lyriſche Motiv der oben erſcheinenden Madonna und die idylliſche Landſchaft mit dem Blau der Berge im Hintergrunde vervollſtändigen den Eindruck der Ruhe. Der ſtille, träumeriſche Geiſt der ſieneſiſchen Kunſt wird in dieſem Jugendwerke des erſt 26jährigen Künſtlers wieder wach[1]). Auf den Predellen zu dem Bilde wird dann Beccafumi geſprächig: ſo wie es bei den Sieneſen ſeit Duccios Maestà in der Opera del Duomo immer der Fall geweſen war. Es iſt, als wenn ſie ſich in den kleinen Erzählungen auf den Predellentafeln von der Schwere des im Hauptfelde behandelten Gegenſtandes erholen, ihre Gedanken von der Erhabenheit der religiöſen Darſtellung wieder auf die bunte, amüſante Fülle des Werktagslebens richten müßten.

Beccafumi ſchildert auf drei Tafeln die Verlobung der Heiligeu, die Erſcheinung von drei Dominikanern, die Katharina Ordenskleid und Lilie übergeben und drittens die Szene, wie der Engel Katharina die Hoſtie zuträgt. Namentlich das letztere Bild gibt uns Zeugnis von dem Erzählertalent Mecherinos. Zugleich nehmen wir wahr, mit welcher Diskretion der Vorgang behandelt iſt: der Engel, der der mit gefalteten Händen knieenden Heiligen die Hoſtie reicht, iſt kaum ſichtbar, die über das Wunder ihr Entzücken äußernden Perſonen treten ganz zurück. Die tiefe Ruhe des Hauptbildes kehrt hier wieder.

In dieſelbe Zeit, alſo in das Jahr 1512, möchte auch das Madonnenbild mit der heiligen Katharina zu ſetzen ſein, das ſich in der Sammlung Weber in Hamburg befindet. Auch hier überraſchen, wie bei der „Stigmatiſation“ in der Galerie, die Lichtwirkungen: Katharinas Kopf hebt ſich hellbeleuchtet aus einem dunkeln Hintergrunde heraus; ebenſo erſcheint die Lilie, die hinter dem Kopf der Madonna eben ſichtbar wird, hell auf dunklem Grunde. Das verleiht der Geſtalt der Heiligen etwas Viſionäres. Man

[1]) Aus Vaſari (op. cit., vol. V, S. 636) geht hervor, daß das Bild etwa 1512 entſtanden ſein muß.

meint, der Künstler knüpfe an Neroccio an, an den auch die Stellung der Heiligen, die über die Schulter der Madonna hinweg auf das Christkind schaut, erinnert. Im museo dell' archivio befindet sich noch eine tavoletta di Biccherna von unserem Künstler mit der Jahreszahl 1547. Sie stellt die Verlobung der beiden Katharinen dar. In der Mitte steht Maria, an einen Baum gelehnt, mit dem Christkind, das den beiden Heiligen, die rechts und links davon stehen, den Ring gibt. Dieser Vorgang ist ja ein beliebtes Motiv vornehmlich der außersieneſischen Meister geworden: Künstler wie A. Borgognone und besonders Fra Bartolommeo haben es, wie wir sehen werden, bevorzugt. Für S. Spirito malte Beccafumi nach Vasari endlich noch eine Verlobung der Heiligen; die Predellentafel dieses Bildes enthielt die Szene, wie „Cristo fa presentare a. S. Cat. da S. due corone, una di rose, e l'altra di spine". [1]) Della Valle hat das Hauptbild 1786 noch in S. Spirito gesehen; der gradino fehlte schon damals.

So feiert der alte sieneſische Kunstgeist, nur erhoben in die Formensprache des Cinquecento, in diesem zarten Meister noch einmal seine Auferstehung. In seinen Katharinadarstellungen spüren wir wieder etwas von dem „dolci visioni" eines Sano di Pietro und Neroccio. Wir können Beccafumi vielleicht als den Neroccio des Cinquecento bezeichnen.

Von B. Peruzzi, dem Landsmann und großen Zeitgenossen Beccafumis auf dem Gebiete der Architektur erwähne ich nur eine Katharinadarstellung auf einem Fresko am arco delle due Porte in der Nähe der Kirche S. Carmine. Rechts von der Madonna kniet die Heilige mit Buch, Lilie und Wundmalen. Das Fresko, das denselben Stil wie die Fresken Peruzzis in S. Maria della Pace in Rom zeigt, offenbart uns im Gegensatz zu der weichen, lyrischen Auffassungsweise Beccafumis den Geist eines Künstlers mit einem mehr herben Naturell. Seine Katharina zeigt derbe, fast bäuerische Züge.

---

[1]) Vasari op. cit., vol. V, S. 637.

IV. Die spätere Kunst.

Das Ereignis, das in der Kunst Sienas eine entscheidende Wendung hervorbringt, ist die Besetzung der Stadt durch die Mediceer im Jahre 1555, 3 Jahre nach dem Tode Beccafumis. Die Stadt verlor damit ihre politische Freiheit, aber sie büßte auch ihre künstlerische Selbstständigkeit, die schon durch Sodomas Einfluß bedroht war, jetzt vollends ein. Welche Folgen hatte das Ereignis für die künstlerische Entwicklung Sienas? Die Stadt trat mit der Eroberung aus ihrer isolierten Stellung heraus. Man konnte ja nicht mehr mit demselben Konservativismus wie früher an den alten Traditionen festhalten. Damit erfuhr aber auch die innere Structur des Lebens eine entscheidende Umbildung. Indem sich nämlich jetzt vor den Augen des Sieneſen die weite Welt auftut, sein Sinn nach außen strebt, aus den engen Grenzen der Vaterstadt heraus, findet er keine Zeit mehr zum Träumen, und in dem Verlangen nach Erweiterung des engen Horizontes geht jener mystische Hang verloren, der der Kunst Sienas für mehrere Jahrhunderte einen bestimmenden Charakter verliehen hatte.

Die sienischen Künstler erhalten die entscheidenden Einflüsse für ihre Kunst nicht mehr in der Vaterstadt, sondern sie verbringen ihre Lehrjahre im Auslande, sie ziehen nach Rom, nach Bologna und nach Parma, wo ihnen an den Fresken Correggios eine ganz neue Welt der künstlerischen Auffassung entgegentritt, die so sehr verschieden ist von der Weise der alten sieneſischen Meister. Das also ist das zweite, das die sieneſische Malerei von jetzt ab charakterisiert, die Abhängigkeit von außersieneſischer Kunst. Und damit nehmen diese Künstler an den jetzt überall in der italienischen Malerei nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts herrschenden Tendenzen teil: in der Darstellung von Affekten und Leidenschaften. Und noch ein Anderes ist zu beobachten! Die Beschreibung des Lebens Katharinas war doch nur ein Teil der Vita Raymunds. Das schlichte einfache Bild, das der Dominikanergeneral von seiner Heiligen entwirft, ist gleichsam noch eingefaßt von einem barocken Rahmen. Neben der auf Erden wandelnden, Taten und Wunder verrichtenden Katharina zeigt er uns noch das Bild der über-

irdischen Katharina: „vox est spiritualis aquilae usqué ad coeli supremi fastigium evolantis, secretaque divini consilii militanti ecclesiae revelantis . . .“ und der Schluß der vita klingt aus in die Himmelfahrt Katharinas. An dieses Bild der Überirdischen knüpft die späte Malerei an, indem sie nicht in erster Linie die irdische, sondern die überirdische Heilige schildert. Zugleich geschieht dies auch in Anknüpfung an die großen Schöpfungen Sodomas! Die Darstellung der heiligen Katharina ist nun auch hier das Thema, das bei allen Künstlern im Vordergrund steht, ja diese Darstellung wird in einem Maße vor andern Stoffen bevorzugt, daß man Meister wie die Vanni, Salimbeni, die Rustici und die Nasini als die Darsteller der heiligen Katharina κατ' ἐξοχήν bezeichnen könnte. Charakteristisch ist der aristokratische Geist, in dem sie gestalten. Das Sienesische im alten Sinne haftet aber selbst diesen Meistern noch an: auf den Werken namentlich des Francesco di Vanni und des Rutilio Manetti finden wir noch einen Anklang an jene zarte Innigkeit des Ausdrucks, die eben zeigt, daß selbst diese Meister, die allen mystischen und asketischen Tendenzen fern standen, doch noch etwas von den alten Traditionen in die neue Zeit hinübergerettet haben. Ja, wenn wir von ihren persönlichen Eigenschaften lesen, wie sie uns della Valle schildert, so sehen wir, daß sie alle jene liebenswürdigen Züge in sich vereinen, die schon die alten Meister ausgezeichnet hatten. Wenn uns z. B. von Francesco di Vanni berichtet wird, daß „della di lui grande religiosità fanno in parte testimonianza le molte sacre immagini, le quali tutte spirano una tanta maravigliosa devozione“,[1]) so erinnern wir uns jener Notiz im Nekrolog des Sano di Pietro, wo es hieß: „A. Petri pictor famosus et homo totus deditus deo.“

Bei Francesco steht das Thema der Katharinadarstellung durchaus im Vordergrund seines künstlerischen Strebens. Wir können auch von ihm sagen, daß die Geschichte seiner Katharinadarstellung die Geschichte seiner Kunst ist. Neigt er in den früheren Darstellungen mehr dazu, das Keusche, Demütige der Jungfrau zu betonen, hier also noch am meisten den Zusammenhang mit der alten Malerei

[1]) cf. Della Valle, op. cit. III, S. 339.

bekundend, so schildert er in den späteren Werken die Jungfrau, die alles Nonnenhafte abgelegt hat; dabei bekommt dann oft sein Katharinatypus einen süßlichen Ausdruck, der wenig zu dem Wesen der Heiligen paßt. Ein Bild in der Galerie Borghese in Rom (Nr. 62), den sposalizio di S. Cat. darstellend, zeigt uns den zuerst besprochenen Typus der Heiligen. Namentlich im Gesicht Katharinas, dem der Künstler einen gelblich-blauen Farbenton gegeben hat, kommt das Asketische zur Erscheinung. Ein altes sienesisches Motiv hat Vanni verwandt, indem er die Madonna den Fuß des Christkindes umfassen läßt. Interessant ist auch, daß Katharina hier die Dornenkrone trägt[1]). Übrigens zeigt das (wenig gut komponierte) Bild den Einfluß Andreas del Sarto. Ich erwähne hier noch ein sonst sehr unbedeutendes Jugendwerk Vannis, das sich in der Sakristei von S. Domenico hinter dem Tabernakel Giovannis di Stefano befindet, das dadurch interessant ist, daß die Erzählung der Legende, wie Christus Katharina die Wahl zwischen einem Diadem und einer Dornenkrone läßt, eine sehr originelle Behandlung erfahren hat. Christus erscheint hier nämlich nicht wie gewöhnlich als Mann, sondern in Gestalt eines Putto. Eine viel größere künstlerische Auffassung zeigt nun aber das denselben Gegenstand behandelnde Gemälde Vannis in Fontebranda (im oberen Oratorium). Hier macht sich der Einfluß Sodomas viel stärker geltend. Katharina ist vor Christus in die Knie gesunken und nimmt von ihm die Dornenkrone in Empfang. Was uns an Sodoma erinnert, ist die verhaltene Leidenschaft, die am Körper Katharinas zum Ausdruck kommt. Ähnlich wie auf dem Sodomaschen Fresko der „estasi", haben wir hier eine Anordnung des Gewandes, das eng an dem Körper anliegt, während eine große Gewandfalte zwischen den Knieen hindurchgeht, wodurch diese freigelegt werden; was das Körperliche stark hervortreten läßt. Das Sinnliche kommt weiter in den runden, wohlgepflegten Händen zur Geltung, die uns nichts

---

[1]) s. A. S. S., Cap. IV (158). Vgl. S. 64, Anm. 1).

von einer im Fasten und Selbstkasteien zugebrachten Lebensweise erzählen können. Im Hintergrund liegt Totenkopf und Lilie. Auch bemerken wir jenen süßlichen Ausdruck, von dem wir vorher sprachen, und der hier namentlich in dem Kopf Christi und in der Geste des Reichens und Nehmens der Dornenkrone zu Tage tritt. In demselben Oratorium befindet sich von F. di Vanni — gegenüber der Fungaischen „Stigmatisation" — eine Darstellung der Kannonisation. Das Bild, das in einer Nische gemalt ist, zeigt rechts den Papst auf dem Thronsessel und in der Mitte den Katafalk mit der Heiligen. Rechts unten bemerken wir eine Dominikanerin, wohl Allesia oder Francesca, die, wie schon erwähnt, eine genaue Kopie der knieenden Katharina auf der „Hinrichtung des N. Tuldo" ist.[1]) Vanni hat noch unzählige Male den Stoff der Katharinalegende behandelt und, wie wir sahen, nicht nur er, sondern alle Künstler dieser späten Zeit. In fast allen Kirchen Sienas finden wir Bilder von ihnen über dieses Thema. Und auf allen diesen Darstellungen triumphiert das Weib über die Nonne.

Diese vornehmlich auf eine Verherrlichung des Sinnlichen am Weibe ausgehende Tendenz kommt vielleicht am besten in einer Katharinafigur auf einem Fresko Venturas Salimbeni im Chor des Doms zum Ausdruck.[2]) Katharina, inmitten vieler Heiliger, worunter auch die von der alten Kunst so oft dargestellten Heiligen S. Bernardino und S. Lorenzo sind, weist hier auch nicht mehr einen einzigen jener in der Kunst des Quattrocento hervortretenden Züge auf. Man erkennt die Heilige nur an den Attributen. Wir haben hier ein derbes, kräftiges Mädchen vor uns, das nie die Mühsal und Beschwerden eines asketischen Lebens an ihrem Körper gespürt hat. Durch den enggeschnürten Gürtel wird, nicht ohne

---

[1]) Wie wir auf einer Zeichnung, die in den Uffizien aufbewahrt wird, sehen können, hatte Vanni ursprünglich den Katafalk in vertikaler Lage stehend gedacht. Auf dem Gemälde hat er dann die horizontale Aufstellung desselben aus künstlerischen Rücksichten bevorzugt.

[2]) Die Allogazion zu diesem Werke liegt unter dem 25. Oktober 1608, die Bezahlung unter dem 9. November 1611 vor. (cf. Borgh. e Banchi, S. 629 u. 632).

Absicht, bewirkt, daß die Brüste stärker hervortreten. Wie diskret war dagegen die Auffassung der alten Maler und Beccafumis! Der „fervido spirito“ der Sienesen, der in politischen Dingen kein Maß und Ziel gefunden hatte, zeigt sich in der Kunst der Katharinadarstellung nicht gewachsen, weil er den nur für eine zarte und diskrete Auffassung geeigneten Stoff auflöst in rauschende, bewegte Handlung. Ein anderes Beispiel dafür zeigt uns auch F. Vannis Ölbild in der Katharinakapelle in S. Domenico vom Jahre 1594.[1]) Die Szene ist dargestellt, wie Katharina eine Besessene heilt. Alles ist hier Unruhe, auf allen Seiten Menschen, die ihr Erstaunen äußern, dazu spielende Putten, entfliehende Dämonen, ein Hund, der bellt, ein Bettler, dem vor Aufregung das Almosengeld aus der Schale gefallen ist, dazu kommt die störende Menge der Porträts, die unsern Blick von der Haupthandlung ablenken! Inmitten dieser Menge erscheint die Gestalt Katharinas, zwar ruhig in der Haltung, aber dabei doch von einer unnatürlichen Pose und einer Süßlichkeit im Ausdruck, die schlecht zu dem Bilde, das wir uns von der Heiligen gemacht haben, stimmen will. Das spezifisch Sienesische kommt nur in der leisen, so demütigen und anmutigen Neigung des Hauptes zur Geltung!

Aber in diese rauschende Feststimmung der spätsienesischen Malerei dringt noch einmal um den Anfang des XVII. Jahrhunderts ein ernster Ton ein mit Rutilio Manetti Seine Bilder sind von einer Ruhe und einem Ernst, die in dem allgemeinen Sturm und Drang überraschen. Zwar schildert auch er nicht die Nonne, auch bei ihm ist Katharina das Weib, das nie die Askese gekannt hat. Aber er gibt der sienesischen Malerei für eine Zeit lang das wieder, was in dieser späten Zeit verloren gegangen und in so eigenartiger Weise der alten Malerei eigen gewesen war: die vornehme Ruhe! Schon in jenem (von Caravaggio übernommenen) Clairoscur der Farben, das seine Bilder auszeichnet, kommt das zur Erscheinung. Rutilio Manetti ist es auch, der sich noch einmal der Darstellung der Einzelfigur zugewandt hat, und zwar auf

[1]) s. Milan. III, Nr. 170, S. 267. (Die Allogazion vom 25. Nov. 1593.)

einem Pilaster im Chor vom S. Spirito. Von diesem Meister haben wir auch die erste Darstellung der Glorie Katharinas auf einem Altarbilde in der Kapelle von Fontebranda,[1]) ein Stoff, der nun aber eigentlich für das Altarbild nicht geeignet ist, der vielmehr die Behandlung im Fresko erforderte. Hier setzt ein Künstler ein, dessen „talento fervido" und „immaginazione copiosa"[2]) so recht für dieses Thema geeignet war. Die Deckenfresken Giuseppes Nasini in der Chiesa del Crocifisso di S. Cat. in Fontebranda sind die letzte Kraftäußerung jener Epoche sienesischer Kunst, die mit Sodoma begonnen hatte.[3])

In neuester Zeit scheint sich in der sienesischen Malerei wieder eine gewisse Hinneigung zu den Idealen des Quattrocento geltend zu machen. Wenigstens läßt sich in den Fresken A. Franchis im nuovo oratorio eine gewisse Anmut nicht leugnen, vornehmlich zeigt wohl gerade die Gestalt Katharinas, daß der Künstler die Werke des Quattrocento studiert hat. Im übrigen beanspruchen diese Fresken keinen großen künstlerischen Wert; dafür sind sie denn doch zu gesucht im Ausdruck und zu glatt in der Ausführung. Interessant ist bei dem Fresko, das die Verlobung der Heiligen schildert, der enge Anschluß an die Erzählung der Legende, wo Katharina von der Madonna zu Christus geleitet wird. Außerdem erscheint hier Christus als Mann und nicht, wie früher, als Kind. Die alten Meister — auch die außersienesischen Maler, wie wir noch sehen werden — haben immer diese Szene so geschildert, daß das Christkind, auf dem Schoß der Madonna sitzend, Katharina oder beiden Katharinen den Ring an den Finger steckt. Dieselbe Süßlichkeit und Leere des Ausdrucks zeigt eine hl. Katharina im Istituto di s. Teresa, die von einem andern modernen sienesischen Maler, Gaetano Marinelli, stammt.

---

[1]) A. S. S., Abschn. 373 u. 377: „quam (scil. Cath.) angeli detulerunt in coelum, tribus coronis pretiosissimis coronatam, vestibus candidis et fulgentibus decoratam."

[2]) Lanzi, op. cit. III, S. 452.

[3]) Dasselbe Thema hat der Künstler auf einem durch die Witterung stark mitgenommenen Fresko auf dem antiporto di S. Camollia, nach der Inschrift vom Jahre 1699, wiederholt.

Rückblick.

Blicken wir nun zum Schluß dieses Teiles noch einmal zurück auf die Entwicklung, die die Darstellung der heiligen Katharina in der Kunst Sienas genommen hat. Wir sahen, wie sich das ganze intensive, religiöse Gefühlsleben der Stadt auf die Marienverehrung konzentrierte. Die Erhebung der Madonna zur Schutzpatronin Sienas nach der Schlacht bei Montaperti im Jahre 1260 war nur das Resultat einer langen religiösen Entwicklung, die hier in einer historischen Tatsache äußerlich in die Erscheinung trat. Nirgends sonst hat das religiöse Leben in einer solchen Zartheit und Tiefe sich geäußert, wie gerade in Siena. Das war nicht eine männliche, starke Frömmigkeit, wie sie etwa Florenz hervorbrachte, das war eine Frömmigkeit, die von dem zarten, weichen Charakter der Frau ihren Ausgang nahm. Und dieser durchaus weibliche Charakter der Frömmigkeit strömte aus auf die Kunst. Indem der Künstler die Madonna darstellte, legte er damit zugleich sein religiöses Bekenntnis ab:

„Mater sancta dei,
Sis causa Senis requiei"

schrieb Duccio auf seine Maestà. Dasselbe kommt auf den Malerstatuten von 1355 zum Ausdruck: „Wir sind ja aus Gottes Gnaden diejenigen, die schlichten Menschen, die nicht lesen können, wunderbare Dinge offenbaren, die in Tugend vollbracht, ein Werk heiligen Glaubens sind". [1]) Daraus erklärt sich auch die innige Wechselwirkung zwischen Religion und Kunst in Siena, die so lange fortgewirkt hat. Wir haben in der Einleitung zu diesem Teil noch die Frage offen gelassen, worin denn eigentlich jener Mangel im Formalen in der sienesischen Kunst seinen Grund habe. Jetzt können wir diese Frage beantworten. Das Fehlen des formalen Elements in der Kunst lag nicht daran, wie wir schon erwähnten, daß diese Künstler nicht groß genug waren, sich von den Fesseln alter künstlerischer Tradition freizumachen. Von der künstlerischen

[1]) Milan., op. cit., Vol. I.

Tradition, wie sie etwa in den nach byzantinischem Beispiel die Arbeitsweise der Künstler streng ordnenden und beschränkenden Bestimmungen zu Tage trat, hätten sie sich freimachen können, trotz aller Schwierigkeiten. Es war eine andere Tradition, von der sie sich nicht freimachen konnten und — wollten: das war die religiöse. Wir haben es in dem Siena des Quattrocento mit einer religiösen Malerei im wahrsten Sinne des Wortes zu tun; denn sie nimmt nicht nur ihre Vorwürfe aus dem religiösen Vorstellungskreis, sondern in den Stoffen, die zur Darstellung kamen, lebte und webte zugleich des Künstlers eigene Seele. Man halte nicht dagegen, daß ja die Skulptur in Siena ein weit größeres Eingehen auf das Problem der Form zeige, womit die Unfähigkeit der Maler erwiesen sei. Man sagte: wenn diese religiöse Tradition so stark war, warum hat sie nicht auch auf die Skulptur gewirkt? Wir müssen darauf antworten, daß sie allerdings auch auf die Bildhauerei gewirkt hat; ein vergleichender Blick auf die gleichzeitige florentinische Bildhauerei beweist uns das auch. Wenn eben das Formale in der Skulptur mehr betont wurde als in der Malerei, so erklärt sich dies aus der verschiedenen Technik der beiden Künste. Dem Maler kommt alles auf weiche Linien an, sein Instrument, womit er seine Gefühle zum Ausdruck bringt, ist der weiche Pinsel, der über die Fläche geht — und eben das Weiche ist das Hauptmerkmal religiöser Empfindungsweise in Siena. Bei dem Bildhauer ist es anders: sein Objekt ist der harte Stein oder das spröde Holz und er führt den Meißel; sein ganzes Bestreben ist darauf gerichtet, Gestalt und Leben in die tote Masse zu bringen. Seine Kunst fordert einen härteren Sinn, der zarten Stimmungen nicht so viel Raum geben kann als es der Maler vermag. Ihm muß das Formale viel mehr beschäftigen als den Maler. Dazu kommt nun aber ein Zweites. Die religiöse Anschauung der Sienesen ist, wie wir schon öfter betont haben, durch und durch mystisch bestimmt. In der Mystik aber wird der Schwerpunkt der Religion ganz in das Innere des Menschen verlegt. Und je mehr der Mystiker sein Interesse auf die Innenwelt lenkt, desto mehr schließt er sich von der Außenwelt ab, deren mannigfache Formen

ihn jetzt nur noch insoweit anziehen, als sie seinen Meditationen dienen. Er wird gleichgültig gegen die Außenwelt! Auf die Malerei übertragen führt das dann zur Vernachlässigung der äußeren Formen. Dem Maler liegt nur daran, den Ausdruck inneren Seelenlebens auf seinen Bildern zu treffen: Das Formale kümmert ihn dabei wenig. Dazu kommt, daß jede Mystik unter einer gewissen Monotonie der Gedankenentwicklung leidet, wie wir das auf literarischem Gebiet an einem mystischen Werke κατ' ἐξοχήν, dem Johannisevangelium, sehen können. Der Mystiker wiederholt in endlosen Variationen immer denselben Gedanken, wie das ja mit seiner kontemplativ-brütenden Betrachtungsweise zusammenhängt. Auch das führt wieder zu einer Vernachlässigung der äußeren Formen, die sich ebenso in der Kunst zeigen muß. Es ist aber klar, daß der Bildhauer, dessen Aufgabe es gerade ist, dem toten Stein erst Form und Gestalt zu geben, dessen Hauptinteresse deshalb in der Herausarbeitung der Gewandung etwa und des Körpers, also der äußeren Formen, liegt, mystischen Gedanken nicht so zugänglich ist. Der Maler dagegen kann sich mit den Konturen begnügen und den Hauptakzent auf die Darstellung inneren Seelenlebens legen. *Der Maler ist weit mehr befähigt zum Eingehen auf die Mystik als der Bildhauer.*

Und noch ein Drittes! Indem die Maler in den Bannkreis der Heiligen traten, erfuhr das mystische Ideal noch eine Vertiefung, was aber wiederum auf das Formale in ihrer Kunst mit einwirken mußte. Mit diesem mystischen Grundcharakter der sienesischen Malerei hängt dann noch etwas anderes zusammen. Die Mystik kennt keine klaren, scharfen Gedankenformulierungen, bei ihr äußert sich alles in unklaren und ungeordneten Gefühlen, die jeder logischen Zucht entbehren. So kann die Malerei, die unter dem Einfluß der Mystik steht, zwar die mannigfachen Äußerungen des inneren Seelenlebens zur Darstellung bringen, aber es fehlt ihr die Fähigkeit, den Charakter der darzustellenden Personen in feste, klare Umrisse zu bringen, kurz, es fehlt ihr die Kraft, zu individualisieren. Es ist bezeichnend, daß von den Malern des Quattrocento nirgends eine Individualisierung der

Heiligen angestrebt wird — abgesehen vielleicht von dem Fresko Andreas di Vanni in S. Domenico —, sie schildern nur ganz einseitig die Gefühlswelt der Heiligen. Aber eben in diesem Schildern zartester Seelenstimmungen lag ja die Stärke der Malerei, und es war wiederum die Katharinadarstellung, wo das am deutlichsten zum Ausdruck kam. Wir sahen, wie die meisten Künstler persönlich Stellung nahmen zu dem Leben der Heiligen. Obwohl wir von einem Porträt Katharinas nur bei Andrea di Vanni und der Kupferbüste und höchstens noch bei Sano di Pietro zu reden hatten, so standen sie doch alle unter dem direkten Einfluß ihrer Persönlichkeit und dem Zauber ihrer liebenswürdigen Eigenschaften. Es war vor allem die Sanftmut, Milde und Demut ihres Wesens, die Zartheit und Feinheit ihrer Gesinnung, die auf die Phantasie der Künstler wirkte, ja diese Zartheit der Empfindung steigerte sich bei Neroccio bis zu einem Maße, die Katharina fast zu einem ätherischen Wesen machten, sodaß wir an Dantes Beatrice erinnern konnten. — Es fehlte aber dieser Schule die Kraft zur Darstellung von Affekten. Die Schilderung der Stigmatisation, die die Sienesen zuerst behandelten, war z. B. ein Thema, dem sie durchaus nicht gewachsen waren. Sobald daher die Künstler den persönlichen Zusammenhang mit der Heiligen von Fontebranda verloren — und das trat ein, als die mystisch-asketischen Tendenzen sich auch in Siena ausgelebt hatten —, versagten sie.

Ein auswärtiger Künstler, Sodoma, mußte kommen, um alles, was an künstlerischer Bedeutung in diesem Stoffe lag, zur Entfaltung zu bringen. Beccafumi dagegen wahrt viel mehr das Ideal der alten Schule; er ist der geistige Erbe Neroccios, dessen Katharinavisionen bei ihm in cinquecentistischem Gewande noch einmal erstehen. Die Zeit nach 1555 ist eine Zeit der höchsten Produktivität, auch auf dem Gebiet der Katharinadarstellung, aber den Künstlern dieser Epoche bis Nasini fehlt jedes Verständnis des wahren Wesens der Heiligen. Ihre Bilder sind größtenteils Zeremonienbilder, in denen das einfache und schlichte Wesen der Färberstochter nicht zur Geltung kommt.

Anhang.

Wenn wir jetzt noch kurz unseren Blick auf die außersienesischen Darstellungen richten, so ist es wohl kein Zufall, daß wir die älteste Darstellung in Venedig finden. Venedig war ja, wie wir wissen, die Stadt, in der die Heilige neben Siena die höchste Verehrung genoß. Auch hier machte sich, ähnlich wie in Siena, die Tendenz auf ihre Heiligsprechung in dringlicher Weise geltend, lange vor der wirklich erfolgten Kanonisation. So erfahren wir, daß schon im Jahre 1390 nicht nur in Siena und dem benachbarten Pisa, sondern auch in Venedig die Heilige öffentlich gefeiert wurde[1]). Zwar hat die Begeisterung für Katharina von Siena zunächst noch ungünstige Folgen für die Venezianer; denn wir hören, daß am 24. Mai 1411 die Dominikaner beim Erzbischof angeklagt werden, daß sie Katharina schon wie eine Heilige in Festen feierten[2]). So kommt es, daß sich in Venedig die Tendenz auf Heiligsprechung nur viel heimlicher und versteckter äußern konnte als in Siena, zumal dort die Stadtbehörde ja kein Interesse an der Kanonisation hatte, das die sienesische in so starkem Maße besaß. Aus dem Kreise und auf die Anregung dieser heimlichen Verehrer der heiligen Katharina in Venedig ist kurz vor dem Kannonisationsjahr ein Werk entstanden, das die Stimmung dieser Venezianer, die noch nicht den Mut haben wie die Sienesen, mit ihrem Bekenntnis

[1]) Siehe E. Cartier, Lettres di St. Cath. de Sienne, traduites .... avec un tableau chronolique. Paris 1858.

[2]) Ebenda.

öffentlich hervorzutreten — erinnern wir uns, daß das Fresko Vecchiettas im palazzo publico schon im Jahre 1460 entstand — wiederspiegelt. Das Bild, um das es sich hier handelt, ist jenes Bild in der Galerie von Venedig, das eine Inschrift dem Quiriccio Murano zuweist. Es stellt dar, wie Christus, der auf einem Renaissancethron sitzt, sein Herz einer links knieenden Nonne reicht, während die linke Hand auf das Seitenmal zeigt. Katharina trägt zwar nicht das Dominikanergewand — eben darin kommt die Scheu der venezianischen Dominikanerkreise, ihr Bekenntnis öffentlich auszusprechen, zum Ausdruck — aber dem Vorgang liegen doch klar die Erzählungen der Raymundschen Legende vom Tausch der Herzen und dem Trinken des Blutes aus dem Seitenmal zugrunde.

Trotz dieser frühen Begeisterung für die Nationalheilige von Siena hat dann aber in der Folgezeit ihre Person und ihre Legende wenig Beachtung in der venezianischen Malerei gefunden. Erst in der Spätzeit haben wir von Tiepolo zwei schöne Darstellungen der Heiligen auf einem Gemälde in Wien und auf einem Altarbild in der Chiesa dei Gesuati in Venedig. Auf beiden Bildern spielt die Dornenkrone und das Kruzifix eine große Rolle.

Wie Venedig, so zeigt auch das florentiner Quattrocento wenig Interesse an einer künstlerischen Bearbeitung der Katharinalegende. Wenn wir von der Darstellung einer Stigmatisation, die sich in einem von dem Florentiner Miniator Phil. Corbizi für die Confraternità di S. Sebastiano in Siena angefertigten Evangeliar befindet[1]), absehen, so ist es eigentlich nur ein florentiner Künstler, der Katharina dargestellt hat. Es ist Domenico Ghirlandajo, der die Heilige auf einem Seitenfeld des Hochaltargemäldes von S. Maria Novella gemalt hat, etwa im Jahre 1492, da die Fresken am Hochaltar bekanntlich im Jahre 1491 vollendet wurden.

[1]) Nach Milanesi (s. zu Vasari, vol. VI, p. II, S. 311) war Corbizi in den Jahren 1494—96 für die Bruderschaft von S. Sebastiano tätig. Oben liest man die Worte „Stigmata Passa Fuit“ (s. zu S. 47). Das Evangeliar befindet sich jetzt in der Biblioteca comunale in Siena.

Das Bild befindet sich jetzt in der alten Münchener Pinakothek. Es kehrt hier das Nischenmotiv Vecchiettas wieder, ebenso erkennen wir, wie bei Vecchietta, in dem breiten und etwas steifen Faltenwurf den Einfluß der Holzschneidekunst. Man hat den Eindruck, als ob das Fresko Vecchiettas im palazzo publico überhaupt das Vorbild für Ghirlandajo bei dieser Darstellung gewesen ist; denn die Heilige ist hier in einer Weise aufgefaßt, die fast vermuten läßt, daß der Florentiner in Siena selbst unter dem Einfluß jener Richtung, deren Ideal das Ideal der Heiligen war, gestanden hat! In der rechten Hand trägt Katharina das Buch, in der linken hält sie das Kruzifix, auf das ihre Augen in sinnender Betrachtung gerichtet sind. In den scharfen, etwas eckigen Zügen des Gesichts tritt das Asketische hervor. Was uns als besonders bemerkenswert an dieser Gestalt erscheint, ist die wundervolle Ruhe, die ihr äußerlich anhaftet; nur das rechte Knie ist etwas vorgeschoben. Aber diese Ruhe ist, wie gesagt, nur eine äußerliche. Aus den Augen, die so intensiv auf das Kruzifix gerichtet sind, spricht die innere Glut, die dieses so leidenschaftliche Mädchen erfüllt! „Invicta animi virtus et virginitatis decus me in ethera subtulerunt" lesen wir auf einer Tafel, die sich über dem Bilde befindet. Es ist schwer zu sagen, worin diese Darstellung Ghirlandajos, die so sehr sienesischen Geist atmet, sich von den sienesischen Darstellungen unterscheidet. Mir scheint, daß die Energie der Heiligen hier mehr zum Ausdruck gelangt, als bei den Sienesen des Quattrocento, bei denen diese Eigenschaft — ausgenommen vielleicht nur die Holzstatue Neroccios in Fontebranda — mehr in den Hintergrund trat.

Wenn wir jetzt noch kurz die Mailänder Schule streifen, so ist es hier Ambrogio Borgognone, von dem wir zwei Darstellungen der Heiligen besitzen. Borgognone ist auch — soweit ich das übersehen kann — der erste Künstler, der jenes im Vorhergehenden schon öfter erwähnte Motiv, das die Verlobung der beiden Katharinen schildert, erstmalig in die Kunst einführt. Borgognone der ein so ruhiges und leidenschaftsloses Künstlerdasein führte, dessen künstlerische Begabung sich, wie wir wissen, im stillen Andachtsbilde erschöpft, war so recht der Künstler, der geeignet war,

das demütige und bescheidene Wesen der Heiligen von Siena zu schildern. — Das gilt besonders von einer Katharinagestalt auf einem Madonnenbild in der Brera. Katharina, die als Halbfigur erscheint, trägt Lilie und Kruzifix. Das schmale Gesicht mit den eingefallenen Wangen und der müde Ausdruck in den Augen weisen auf die asketische Lebensweise. Aber die Heilige, die den Blick so träumerisch und so teilnahmslos auf den Beschauer richtet, verrät nichts von innerer Glut, die Ghirlandajo auf dem Münchener Bild so trefflich zur Darstellung gebracht hatte! Es fehlt auch jener sinnig-innige Ausdruck, den die Sienesen ihrer Heiligen gegeben hatten. — Ungemein wirkungsvoll hat aber der Künstler auf dem Londoner Bilde (National Gallery) der Verlobung der beiden Katharinen die tiefe Demut und Bescheidenheit der Nonne hervorgehoben. Während Katharina von Ägypten an den Jesusknaben herangetreten ist und sich den Ring — fast als sei es etwas Selbstverständliches — anstecken läßt, zaudert die Dominikanerin noch, da sie sich der großen Bedeutung des Vorgangs bewußt ist! Demütig hat sie das Haupt geneigt und wagt kaum aufzublicken. Da hat die Madonna liebevoll die rechte Hand Katharinas ergriffen, um die Heilige näher heranzuführen, damit auch ihr das Christkind den Ring anstecken kann.

Ich schließe diese Betrachtung mit einem Überblick über die Katharinadarstellungen Fra Bartolommeos. Ohne auf das Formproblem einzugehen, das ja bei ihm eine große Rolle spielt,[1]) haben wir es hier nur mit den inneren Anschauungen des Künstlers zu tun. Fra Bartolommeos Frömmigkeit ist auf Florentiner Boden erwachsen. Diese Frömmigkeit aber ist, wie wir schon öfter andeuteten, eine ganz anders geartete als die der Sienesen. Sie kennt nicht jene Weichheit der Gefühle, die dem Sienesen eigen ist; sie kennt auch nicht jenen Hang zum Träumen. Während der Sienese sein erträumtes Ideal im Himmel sucht, und sein ganzes Sinnen und Denken zum Himmel geht, verliert der Florentiner nie den Zusammenhang mit der Erde. Mit breiten Füßen stehen

[1]) S. darüber H. Wölfflin, op. cit., S. 132 ff.

die Heiligen der Florentiner Kunstwerke auf der Erde, während die Gestalten der sienesischen Kunst über sie hinwegzugleiten scheinen! Der Sienese will die Erde zum Himmel machen, der Florentiner holt sich den Himmel auf die Erde herab! Die Heiligen des Florentiners tragen auch nicht die blassen Farben, die die Heiligen eines Neroccio haben: es sind vollblütige Menschen, die aus derselben Materie geformt sind wie er selbst, und keine ätherischen Gebilde, die die bunte Farbenpracht der Welt verachten! Müssen wir die Frömmigkeit der Sienesen als eine passive bezeichnen, so ist dagegen die Frömmigkeit der Florentiner eine auf praktisches Handeln angelegte. Wo der Sienese seine Heiligen in Einzelgestalten bringt, die für sich bleiben und nicht in Beziehung zueinander treten, da bringt der Florentiner die Heiligen in Gruppen zusammen, die alle ihre Aufmerksamkeit auf ein Hauptmotiv konzentrieren. Deshalb auch die große Begabung der Florentiner für das Fresko, wozu die meditative Frömmigkeit der Sienesen, die ihren erschöpfenden Ausdruck in der Einzelgestalt des Heiligen erhielt, nicht ausreichte! Die Bedeutung der Einzelgestalt des Heiligen tritt also in Florenz zurück gegenüber der Gruppenbildung, in der der einzelne Heilige verschwindet. Legendarische Züge aus dem Leben der einzelnen Heiligen dienen nur noch dazu, um dem Bilde einen Konzentrationspunkt zu geben, auf den sich die Aufmerksamkeit aller versammelten Heiligen richten kann. So ist die Verlobungsszene Katharinas v. Siena auf dem Bild des Louvre von Bartolommeo [1]) und die der beiden Katharinen auf dem Bilde des palazzo Pitti [2]) nur noch Mittel zum Zweck für den Künstler, nicht Selbstzweck; denn nicht interessiert es ihn, die Verlobung darzustellen, sondern er will nur seinem Bilde ein Hauptmotiv geben! Eine etwas selbständigere Rolle spielt die hl. Katharina auf dem Bilde der Galerie von Lucca [3]), namentlich kommt das Extatische sehr schön zum Ausdruck, noch besser allerdings auf den

[1]) Zeichnung dazu in der Sammlung A. von Beckerath. (Berlin).
[2]) In der sala d'Iliade, Nr. 208.
[3]) Aus dem Jahre 1509 (nach Vasari).

Zeichnungen[4]) dazu, wo Katharina mehr en Face gesehen wird. Schließlich hat der Dominikaner Fra Bartolommeo auch sein ganz persönliches Bekenntnis zu der berühmten Ordensschwester abgelegt: in einem Halbfigurenfresko in der Galleria reale in Florenz aus dem Jahre 1511. Der Kopf der Heiligen erscheint hier, wie auf den sienesischen Bildern, leicht seitwärts geneigt: Demut und Bescheidenheit sind die Eigenschaften, die auch auf diesem Bilde an der Heiligen hervortreten.

[4]) z. B. Uffizien Nr. 1777 und Wiener Albertina Nr. 119a.

Register der Personen- und Ortsnamen.

A.

Amos (Profet) S 5.
Andrea del Sarto 84.
Andrea di Vanni 20, 25—28, 91.
Andrea Piccinelli 77.
Augustin 6, 16.
Avignon 2, 5, 6, 24, 60.

B.

Beccafumi 59, 78—81, 86, 91.
Benvenuto di Giovanni 36, 39, 48, 58—59.
Berenson 78.
Bergamo 45.
Berlin 54, 96.
Berlinghieri 57.
Bernardino 31, 32, 46, 47, 85.
Bernhard v. Clairveaux 3, 15, 16.
Bonaventura 56.
Borghesi u. Banchi 32, 33, 47, 48, 70, 85.
Borgognone, Ambrogio 81, 95 f.
Borgo San Sepolcro 42.
Buonconvento 32, 34.

C.

Caravaggio 86.
Cartier, E. 92.
Chavin de Malan 47.
Città della Pieve 65.
Chledovski 75.
Clemens Alexandrinus 15.
Coppo di Marcovaldo 77.
Corbizi, Phil. 93.
Cristofano di Simone 47.
Crowe u. Cavalcaselle 33, 45.

D.

Dante 49, 91.
Della Valle 78, 83.
Domenico di Bartolo 24.
Domenico Ghirlandajo 93 f., 95.
Dominikus 4, 13, 78.
Duccio 80, 88.

F.

Federighi 32.
Ferrid eddin Attar 7.
Florenz 2, 5, 6, 22, 93 f., 95 f., 97.
Fra Bartolommeo 81, 95—97.
Franchi, A. 36, 87 f.
Francesco di Giorgio 39—42, 43, 48, 50, 58, 59, 63.
Francesco di Vanni 24, 55, 74, 83—85, 86.
Francesco Milior 33.
Franz v. Assisi 3, 6, 8 ff., 16, 24, 32, 56 f., 66.
Fungai, B. 43, 46, 48, 62—65, 71, 85.

G.

Genga 67.
Giacomo Cozarelli 45, 55.
Giomo del Sodoma 77.
Giotto 57.

Giovanni di Stefano 20, 52—55, 69, 71, 84.
Girolamo del Pacchia 43, 61, 66, 75—77.
Girolamo di Benvenuto 41, 48, 59–62.
Gregor XI. 5, 60, 63.
Guasparre d'Agostino 36.
Guidoccio Cozarelli 45, 55.

H.

Hamburg 80.
Harnack 10.
Heinrich III. 17.
Hofmiller 14.

J.

Jakobsen 22, 32, 40, 41, 43, 45, 58.
Jacopone da Todi 16, 17, 18.
Jesajas (Proset) 5.
Johannes (Evangelist) 9.
John Hawkwood 4.

K.

Katharina v. Alexandrien 14, 21, 51, 61, 78, 95.
Kraus, Fr. X. 39, 75.

L.

Lanzi 87.
Leonardo 69 f.
London 42, 95.
Lorenzo (Heiliger) 85.
Lorenzo di Pietro, s. Vecchietta.
Lucca 96.

M.

Magistro Domenico 47.
Mailand 52, 66.
Marelli. A. 46.
Marinelli, Gaetano 88.
Marrina 55 f.
Matteo Balducci 65—67.
Matteo da Bologna 36.
Matteo di Giovanni 23, 36, 39, 41, 42—45, 58.
Mecherino s. Beccafumi.
Merx, A. 7, 11.
Michelangelo 79.
Milanesi 25, 29, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 51, 52, 53, 67, 88, 93.
Monache di S. Marta 47—46.
Montaperti 88.
München 94.
Montepulciano 76.
Murano, Quiriccio 93.

N.

Nasini, Giuseppe 87, 91.
Neapel 25.
Neroccio 37, 39, 43, 48–52, 69, 81, 91, 94, 96.
Nicolaus Kabasilaos 15.

O.

Origenes 15.

P.

Pacchiarotti 64.
Pandolfo Petrucci 67.
Perugia 4, 28, 73.
Perugino, Pietro 65, 67.
Peruzzi, B. 81.
Piccolomini, Goro Loli 35.
Piccolomini, Francesco 67.
Pienza 35, 36, 38, 42, 69.
Piero della Francesca 42.
Pietro degli Orioli 36, 43, 45.
Pinturicchio 28, 48, 60, 62, 65, 67 ff.
Pisa 92.
Pius II. 35, 47, 67.
Polykarp (Märtyrer) 11.

R.

Raymund v. Capua 6, 7, 10, 13, 14, 17 f., 25, 57, 63 f., 72, 76, 77.
Riccio 77.
Rom 2, 5, 27, 28, 61, 84.
Rossi, Pietro 22, 23, 62, 72.
Rutilio Manetti 24, 83, 86 f.

S.

Sano di Pietro 24, 26, 28, 30—34, 35, 36, 37, 43, 44, 81, 83, 91.
San Gimignano 76.
Schlosser 16, 17, 18, 19.
Schubring, P. 41, 51 f., 53 f., 55 f.
Signorelli 67.
Sodoma 20, 21, 23 f., 43, 50, 53 f., 66, 68—75, 84, 91.

T.

Taddeo di Bartolo 28, 30.
Tauler 15.
Thode, H. 24.
Thomas v. Aquino 8.
Tiepolo 21, 93.
Tizio 25.

U.

Urban VI. 19.

V.

Vasari, Giorgio 34, 35, 40, 70, 75, 79, 80, 81, 93, 96.
Vecchietta 28, 29, 34—39, 42, 43, 52 f., 57, 58, 93, 94.
Venedig 92 f.
Ventura Salimbeni 85—86.

W.

Wien, 93, 97.
Wölfflin, Heinrich 95.

Lebenslauf.

Ich, Julius Friedrich Wilhelm Anton Rodenberg, bin als Sohn des Lloydkapitäns Friedrich Rodenberg und dessen Ehefrau Mathilde geb. Wellhausen am 5. Mai 1884 in Bremerhaven geboren. Ich besuchte die Oberrealschule, dann das Gymnasium in Bremen, auf dem ich Ostern 1905 die Reifeprüfung bestand. Darauf studierte ich evangelische Theologie an den Universitäten Straßburg i. E., Marburg, Berlin und Heidelberg. Ostern 1908 bestand ich die erste theologische Prüfung in Karlsruhe. Ich studierte dann in Heidelberg bei Herrn Geheimrat Thode Kunstgeschichte, bei Prof. Hampe Geschichte, vertiefte bei Geheimrat Merx meine hebräischen Kenntnisse und begann mit dem Studium des Arabischen bei Prof. Becker und Prof. Bezold. Auf Anregung von Herrn Geheimrat Thode, dem ich zu größtem Danke verpflichtet bin, ist vorliegende Arbeit bei einem Aufenthalt in Italien entstanden. Die mündliche Doktorprüfung bestand ich am 27. Juli 1909.

25-B114893